I Fascicoli Musicali
scelti da Giovanni Da Nova

Alberto Cametti

Palestrina

54104

Bottega di Poesia = Milano

PROPRIETÀ LETTERARIA
Copyright by BOTTEGA DI POESIA - Milano
Printed in Italy
15 maggio 1925

Stampato in Milano coi tipi della
Ditta Felice Balzaretti

Parte Prima

I

Le origini della famiglia Pierluigi e la nascita del Maestro.

Fin dalla prima sua opera a stampa, Giovanni Pierluigi, all'inizio della carriera e appena comincia a farsi apprezzare, ama di far palese a tutti la propria origine; e sul frontespizio del volume, accanto al suo nome, vuole che si aggiunga il titolo di *Praenestinus*. Amore del natio loco, affezione tenace per la propria terra, orgoglio di appartenere a così vetusta città, gli fanno prediligere quell'appellativo di « Palestrina », col quale tutti lo conosceranno e che diverrà celebre nei secoli, più che il proprio cognome, quasi ignorato. E ciò malgrado che in Roma giungesse da bambino, vi fosse allevato negli studi, vi esercitasse stabilmente la sua professione e vi trascorresse tutta intiera la vita.

Si comprende come egli avesse ragione di sentirsi orgoglioso di appartenere a quella terra. La città di Palestrina può vantare origini, istituzioni, personaggi, virtù civili e militari e monumenti tali che la rendono altamente nobile ed illustre. La sua storia comprende quanto di più vasto, complesso e interessante possa offrirsi allo studio della cultura.

Preneste, più antica di Roma almeno di tre secoli, porta i segni della sua origine nelle mura ciclopiche che la ricingono e mostra la potenza della sua remota civiltà — che si riannoda alle immigrazioni etrusche — negli avanzi cospicui dei prodotti dell'arte, che avevano raggiunto il più elevato grado di splendore quando Roma stava appena sorgendo.

Era la città sacra per eccellenza, per i culti delle varie divinità che vi si onoravano: Iside, Giove, Ercole, Apollo; e soprattutto pel famoso santuario della Dea Fortuna, già antico ai tempi di Cicerone, cui da ogni parte d'Italia giungevano doni e offerte perchè propizie fossero le sorti di viaggi e commerci; era questa un'opera monumentale veramente meravigliosa e tanto vasta che tutta la città moderna è costruita sopra i suoi avanzi.

Preneste, municipio indipendente, costretta a frequenti lotte con Roma, è distrutta una prima volta da Silla, che la ridusse a colonia militare:

ciò avveniva novant'anni prima di Cristo. Riacquistata, sotto l'imperatore Tiberio la propria indipendenza, continua a reggersi in forma di libero comune fino al secolo decimo; fino, cioè, a quando il papa Giovanni XIII nell'anno 970 la infeudò a favore della sorella, la contessa Stefania. Comincia allora la storia del feudo, che passa in potere, per le linee ereditarie, prima e per poco ai Crescenzi, poi finalmente ai Colonna, i quali ne fanno il centro delle loro vaste possessioni e lo tengono per più di cinque secoli.

I Colonna avevano edificato il proprio palazzo sugli avanzi dell'emiciclo superiore del tempio della Dea Fortuna e vi avevano raccolto marmi, statue e bronzi antichi, trovati nel suolo inesauribile della città, e lo avevano adornato con tutta la magnificenza del lusso di quei tempi. Ma la città e la popolazione vanno soggette da allora alle vicissitudini da cui sono tormentate per le lotte continue e feroci tra i baroni.

Alla fine del duecento scoppia la terribile contesa fra i due cardinali Colonna e il papa Caetani, Bonifacio VIII, « *lo principe de' nuovi Farisei* »: questi spinge un esercito crociato contro gli *eretici* Colonna; ma Palestrina resiste eroicamente. Il papa si rivolge a Guido di Montefeltro

. . . e tu m'insegna fare
Sì come Penestrino in terra getti
(*Inf.* XXVII).

e ne ha il consiglio di

Lunga promessa con l'attendere corto.

Conquistata con l'inganno, la città, negli ultimi mesi del 1298, è completamente distrutta; vi si semina il sale e gli abitanti si disperdono per le contrade vicine.

Morto Bonifacio VIII, i Colonna tornano nel 1304 in possesso dei loro feudi e Palestrina risorge nelle sue nuove costruzioni.

Trascorrono altri centotrenta anni: i Colonna vengono assaliti dal condottiero vescovo Giovanni Vitelleschi, che la storia dipinge come un tiranno sanguinario e crudele, dopo ch'esso aveva riconquistato Roma al potere temporale per conto di Eugenio IV. La capitale dei feudi colonnesi viene espugnata nell'agosto del 1436; l'anno seguente il Vitelleschi, fors'anche all'insaputa del papa, per punire i prenestini della loro fedeltà ai padroni, e nel timore di un tentativo di riscossa da parte di Lorenzo Colonna, raduna a Roma numerose squadre di operai, scegliendone dodici da ogni rione, e li manda a Palestrina per abbattere da

cima a fondo l'abitato. La distruzione fu, questa volta, anche più completa di quella ordinata da Bonifacio VIII, che pure aveva rispettato la cattedrale: l'opera di demolizione, d'incendio e di rapina durò per tutto l'aprile del 1437; fu smantellata anche la rocca di Castel San Pietro e gli abitanti dovettero rifugiarsi, abbandonando i loro beni, nei paesi vicini o addirittura a Roma.

Non fu che sotto Nicolò V, il quale regnò dal marzo 1447 al 1454, che Stefano Colonna potè far tornare a vita la disgraziata cittá; ma la riedificazione procedette lentamente. Ancora al tempo di Pio II, che la visitò, Palestrina era un ammasso di rovine abitate da scarsa popolazione.

La cattedrale fu rialzata e riconsacrata nel 1467. Il risarcimento del palazzo baronale fu terminato da Francesco Colonna, figlio di Stefano, nel 1493, come si legge in una lapide tuttora esistente e che ricorda come l'edificio fosse stato guastato più volte non solo dal tempo, ma dal ferro e dal fuoco. Fu in quest'ultima ricostruzione della cittá che il groviglio delle case perde l'aspetto medievale e la pianta viene stabilita con strade e piazze disposte in modo più regolare.

Durante il tempo in cui si veniva rifabbricando il paese, per un periodo cioè che comprende quasi tutta intera la seconda metà del secolo XV, viveva il nonno paterno del nostro Grande com-

positore, per nome (di battesimo) *Pierlouisci* o *Pierluisci*, com'è chiamato nelle vecchie carte.

Tanto per indicare con verosimile approssimazione i limiti della sua esistenza, possiamo fissarne la nascita intorno al 1450, sapendosi d'altra parte che morì poco prima del gennaio 1522. In uno strumento notarile del 1513 era chiamato *discretus vir*, e ciò mostra com'egli non fosse d'infima condizione. Fu già osservato (per qualche indizio non scevro d'importanza) che Pierluigi poteva essere, se non un armigero dei Colonna, almeno un aggregato alle truppe di quei feudatari. Il suo nome, poi, così caratteristico e che apparisce singolare perchè estraneo all'ambiente prenestino, ci ricorda quello di alcuni dei Farnesi. Si potrebbe osservare, anzi, che Pierluigi di Ranuccio Farnese (poi padre di Paolo III) era cognato appunto di Stefano Colonna, il riedificatore di Palestrina, e cioè fratello di sua moglie Eugenia; e che in ogni tempo s'è usato, da personaggi, di tenere a battesimo i figli dei loro dipendenti.

Moglie di *Pierluisci* fu certa Jacobella, pure prenestina, la quale era venuta ad abitare in Roma e vi morì, sugli ultimi di ottobre del 1527, in una casa nei pressi della chiesa di S. Agostino. Era l'anno appunto rimasto memorabile nella storia per il terrificante saccheggio compiuto dai soldati di Carlo V, che ridusse Roma nelle più tragiche

condizioni, e la privò di due terzi dei suoi abitanti, contandosi a ben cinquantamila le persone mancanti, perchè o fuggite o uccise dal nemico o morte d'inedia o di peste.

Ai 22 di ottobre, mentre il papa restava tuttora prigioniero in Castel Sant'Angelo e i lanzichenecchi erano tornati ancora più insaziabili di denaro e di sangue, Iacobella, gravemente inferma in una casa dell'Uditore di Camera, dettava il proprio testamento per dividere tra i suoi quattro figli e le due sorelle la casa di Palestrina da lei portata in dote, un po' di denaro e le scarse suppellettili rimastele.

Questi figli erano due femmine, Nobilia e Lucrezia, e due maschi, Sante e Francesco.

Sante fu il continuatore della famiglia. La sua nascita — tanto per fissare anche per lui una data approssimativa — può aver avuto luogo qualche anno prima che terminasse il quattrocento, dato che nel 1527, al momento della morte di sua madre, aveva già moglie e il piccolo Giovanni, il futuro musicista. Questa moglie, una prenestina a nome Palma (Veccia?) gli morì nel gennaio del 1536, forse di parto, ed egli passò, tre o quattro anni dopo, a seconde nozze con un'altra conterranea, Maria Gismondi.

Dalla prima moglie Sante ebbe quattro figli: Giovanni, al quale era riservato il dono divino del

genio; Giovanni Belardino, la cui unica traccia si rivela nel dicembre 1554, in una ricevuta da lui fatta a nome del fratello; un terzo maschio, Silla, morto più tardi in Roma, nel gennaio 1573, in casa del Maestro; e una femmina, Palma, ch'ebbe lo stesso nome della madre, probabilmente non senza una speciale ragione. Essa sposava in seguito, nel 1562, un tal Giovanni Bovis, sempre in Palestrina, ma nell'ottobre del 1564 era già morta, perchè il Bovis in quel mese restituiva al cognato Giovanni la dote ricevuta.

La morte di Sante avvenne tra il maggio 1554 e il 1559, negli anni più tristi del Maestro, come si vedrà in seguito.

Sante Pierluigi, oltre i varii beni rustici, possedeva in città due case: una, più piccola, ereditata da una zia materna; l'altra, che dobbiamo credere fosse quella paterna, dove abitava.

La prima, posta sulla piazza di Sant'Agapito, era isolata da tre lati e fu demolita in tempi recenti per l'allargamento della piazza. In una stima fatta sul principio del settecento il valore attribuitole sorpassava di poco i due terzi di quello della seconda casa.

Questa, tuttora esistente, trovasi pure nella contrada detta « del piano », cioè la parte più nobile del paese che ha per centro la cattedrale, e conserva, salvo modificazioni non essenziali, la

fisonomia del tempo. Vi si accede da una breve strada — la via Leonardo Cecconi — che s'apre a metà circa dell'attuale Corso Pierluigi, quasi di contro al palazzetto e alla villa dei principi Barberini. In essa abitarono il Maestro e i suoi discendenti fino al 1677, allorchè si spense, con Agapito, la famiglia.

La casa, composta del pianoterreno e di due piani superiori, cui si accede da loggiati muniti di scala esterna, aveva nella parte posteriore un orto e un giardino, nel quale fu trovata un'iscrizione tombale dedicata a un amico delle Muse — *L. Urvineio Philomuso* — oggi nel Museo dei Barberini, che ho voluto ricordare perchè la circostanza rappresentava un singolare e felice presagio.

Una tradizione costante aveva sempre volto l'animo dei concittadini a riguardare con venerazione quelle vecchie mura; e molto prima che precisi documenti, rintracciati da chi scrive queste pagine, venissero ad avvalorare la tradizione stessa, il Municipio di Palestrina aveva provveduto a far murare sull'arco d'ingresso della casa una lapide con questa iscrizione:

NEL FABBRICATO INTERNO DI QUESTA CASA
NACQUE ED ABITO'
GIOVANNI PIERLUIGI
PRINCIPE DELLA MUSICA.

Delle due affermazioni, che il Principe della Musica vi nacque e vi abitò, soltanto la seconda è storicamente provata; la prima ha purtanto tutte le parvenze della verosimiglianza, perchè, sebbene la prima menzione di detta casa, come dimora di Sante, si trovi soltanto nel 1547, sembra poco probabile che quest'ultimo non avesse continuato a rimanere nella casa paterna.

Una questione sempre dibattuta è stata quella dell'anno di nascita di Giovanni Pierluigi, sulla quale non si possono avere dati precisi per la mancanza di qualunque testimonianza o memoria del tempo; e soltanto da pochi anni in qua gli storici si sono accordati di fissarla al 1525.

Prima del biografo maggiore, il Baini, gli scrittori che s'erano occupati del Maestro, e cioè il Torrigio, l'Adami e il Cecconi, avevano indicato l'anno 1528 o 1529; ma un'iscrizione posta sopra una tabella che accompagnava il ritratto ad olio del compositore stesso, conservato nella Cappella pontificia, aveva poi dato origine ad un'altra opinione; ch'egli fosse morto *prope octogenarius* (nel 1594) e quindi nato nel 1514.

Malgrado le contrarie, e logiche, deduzioni del Baini, questa opinione trovò credito, presso alcuni, fino ai tempi presenti e da principio fu accettata anche dall'Haberl. Ma, anzi tutto, l'iscrizione della tabella non era documento probatorio,

perchè era stata creata nel mezzo del secolo decimottavo e conteneva, per giunta, altra evidente inesattezza; la data del 1514 contraddiceva poi ad affermazioni del Pierluigi stesso e di suo figlio Iginio; ed infine, ch'essa fosse la più lontana dalla verità bastava a dimostrarlo l'esame, anche superficiale, del *curriculum vitae* del compositore. L'inizio dei suoi studi, il suo esordio come organista in patria, il primo e il secondo matrimonio, la pubblicazione delle prime composizioni, i vari incarichi sostenuti in Roma, il periodo più intenso della sua attività creatrice e tante altre circostanze, tutto veniva ad essere concordemente aggravato di un decennio di maggiore età, che male si conciliava con le manifestazioni precoci proprie del genio.

Il Baini fu il primo che si avvicinò di più a quella che oggi si ritiene la vera data di nascita, fissando l'anno 1524 (egli precisava anzi l'autunno del 1524, ma queste sono... esagerazioni!); e si basava specialmente sulle parole che Iginio aveva premesso alla dedica del VII volume di Messe, opera postuma: « *Joannes Petraloysius, pater meus, septuaginta fere vitae suae annos in Dei laudibus componendis consumens* »; ossia che il padre avesse consumato tutta la sua vita, quasi settant'anni, nel musicare le lodi del Signore. Ed il Baini non conosceva una lettera che il Maestro

aveva scritto nel 1585 al Duca di Mantova; nella quale egli faceva accenno agli anni suoi « quasi senili », ciò che non avrebbe potuto dire se allora avesse avuto più di settant'anni.

L'Haberl stesso, infine, scopriva, nel 1884, in un libro di musica dell'archivio della Cappella pontificia, un documento di singolare importanza. Sulla pagina bianca del foglio di guardia del volume, un ammiratore del Pierluigi, il monaco lorenese Melchiorre Major (1539-1615) aveva scritto un necrologio in latino del Maestro, e dopo aver ricordato ch'esso « *moritur mense februarij die purificationis b. Mariae Virginis anno* 1594 », aggiunge: « *Vixit annis lxviij* ».

Prendendo alla lettera questa notizia (e il Major come impiegato presso la Cancelleria apostolica apparteneva ad un ufficio nel quale le date avevano molta importanza) Giovanni Pierluigi sarebbe nato tra il febbraio 1525 e la fine di gennaio del 1526. Ed a ragione, quindi, l'anno 1525 può essere scelto come quello che più strettamente si avvicina alla tuttora incognita data! Del resto, anche nella vita di personaggi celebri, la conoscenza del giorno preciso della nascita non offre che un interesse puramente cronologico e non riveste l'importanza, dal punto di vista dell'arte e della scienza, che può avere la data di morte; la quale segna la fine di un'esistenza fattiva e può

costituire per lo storico e pel critico un elemento talvolta indispensabile per i loro studi.

II.

I primi studi.

Giovanni Pierluigi era venuto al mondo quando stava per terminare violentemente — con gli orrori del sacco di Roma — quel primo periodo fulgido del Rinascimento, durante il quale la Corte di papi come Leone X e suo cugino Clemente VII s'era resa famosa per lo sfarzo e la munificenza, e benemerita per la protezione largamente accordata agli artisti; e quando l'Italia, già ricca d'inestimabili capolavori, vedeva rifulgere tanti sommi ingegni in tutte le manifestazioni delle belle arti e nel campo delle lettere.

Ma i teneri anni dell'infanzia del piccolo prenestino trascorsero attraverso il periodo più doloroso e triste dello Stato romano; sotto il pontificato dello sventurato Clemente non soltanto si era spenta la libertà d'Italia e si era rafforzato il dominio straniero, pur sempre rimanendo accese le lotte tra i più potenti feudatari; ma la miseria, la carestia, le epidemie e perfino le più violente

inondazioni aggiungevano nuove persecuzioni ai sagrifici imposti dalle vicende politiche.

Le condizioni di Roma andavano pur tuttavia gradatamente migliorando, per merito del successore di Clemente VII, il romano Paolo III Farnese, quando il piccolo Giovanni fu portato in questa città dai suoi parenti per essere avviato allo studio del canto. Egli stesso attesta, nella dedica di un libro a Gregorio XIII, che fin dalla tenera età s'era dedicato interamente alla musica: « *cui quidem scientiae totum me a puero dedidissem* ».

Fino a pochi anni or sono nessuna fonte storica aveva indicato con sicurezza il nome del maestro o dei maestri del Pierluigi. Questo fatto d'ignorarsi completamente la persona da cui egli aveva appreso i precetti dell'arte musicale, era stato sempre la tormentosa preoccupazione di tutti coloro che si erano interessati delle sue vicende artistiche. Sembrava quasi un'ingiustizia di non poter riversare su questo incognito precettore parte della gloria che ha irradiato la figura del geniale allievo. E il desiderio della scoperta era acuito da quella specie di mistero che involgeva la questione, quand'anche il Pierluigi, nelle dediche dei suoi volumi o nelle lettere finora conosciute, mai aveva accennato, neppure lontanamente, al suo maestro; ciò che faceva supporre che costui fosse

stato di ben modesta fama.

Nel 1685 era uscito fuori il nome di un Gaudio Mell; e lo aveva indicato Antimo Liberati, un contralto cantore del papa, compositore e organista, allievo del Benevoli; lo stesso che possedeva quel ritratto in pittura del Pierluigi che oggi sta nella Cappella pontificia. In una *Lettera ad Ovidio Persapegi*, con la data del 15 ottobre 1684 (stampata l'anno seguente dal Mascardi) egli scriveva, con puro stile secentesco, che « tra i molti maestri di musica oltramontani che piantarono scuola di musica in Italia ed in Roma, vi fu Gaudio Mell, flandro, uomo di gran talento e di stile molto colto e dolce, il quale piantò in Roma una nobile ed eccellente scuola di musica, da cui ne scaturirono diversi ruscelli di virtù, ma il torrente principale e maggiore che assorbì e disperse tutti gli altri rivi fu Gio. Pier Luigi Pelestrina... ».

L'opuscolo del Liberati non aveva per scopo principale la narrazione storica; da questo lato anzi racchiude falsità e inesattezze, come quella di affermare che i due fratelli Nanino avevano privatamente fondato in Roma, con l'assistenza del Palestrina « degnissimo maestro principale », una scuola pubblica di musica, da cui erano usciti, tra gli altri, il Valentini, Gregorio Allegri, l'Agostini, l'Ugolini, il Benevoli, mentre invece questa scuola — nella forma e nella consistenza cui

accenna il Liberati — esistè soltanto nella mente dello scrittore; ed è noto oggi che ogni cappella musicale della città manteneva ed istruiva queste scuole gratuite per i *pueri cantus*, come dirò meglio in appresso.

Seguendo il Liberati, lo stesso nome fu ripetuto da Andrea Adami e dal P. Martini, senza immaginare che questo Gaudio Mell non aveva mai esistito!

Il Liberati intendeva certamente alludere a Claudio Goudimel, un autore di salmi protestanti, il quale, come ugonotto, finì assassinato la notte di San Bartolomeo (24 agosto 1572); e il diligente Pitoni, che non aveva trovato tracce del fittizio Gaudio Mell, proponeva appunto questo compositore, lasciando peraltro la questione nel dubbio. Il Baini, invece, si afferrò tenacemente al Goudimel, esaminò la questione da tutti i lati e concluse, dopo lunghi ragionamenti, che restava finalmente « assicurata a Claudio Goudimel la gloria di avere il primo fondata in Roma una scuola di musica e di avervi con tanto profitto istruito eccellentissimi scolari e massime il Pierluigi di tutti maggiore, discepolo sopra il maestro ».

L'opinione del grave scrittore fu accettata senza discussioni e per settant'anni il nome del musicista ugonotto fu circondato dall'aureola di questa gloria... non vera! Ed era infatti usurpata; poi-

chè tutta l'ingegnosa costruzione del Baini cadde in pezzi il giorno in cui la Brenet dimostrò che il Goudimel (non fiammingo, ma francese nativo di Besançon) *non era mai venuto in Roma.*

La Brenet stessa, allora, e qualche altro biografo si dettero alla ricerca di un nuovo personaggio. E sempre nella falsa idea che il nome del maestro del Pierluigi fosse pervenuto per confusa tradizione orale alle orecchie del Liberati e si potesse credere esatta almeno quella desinenza in *el* — come aveva già pensato il Burney, che aveva suggerito Rinaldo o Renato De Mell — proposero il Reydumel, o il Cimello o Francesco Roussel...

Frattanto, ancora ai tempi del Pitoni, che fu maestro della Cappella giulia in San Pietro dal 1719 al 1743, sopravviveva un'antica tradizione, che fu appunto raccolta dal Pitoni stesso, storiografo esatto e coscienzioso ed autore di un grosso dizionario sui contrappuntisti e compositori di musica tuttora inedito, frutto di lunghi studi e ricerche.

Il Pitoni si riporta a quella tradizione quando scrive: « Con l'occasione che Giovanni veniva spesso da Palestrina a Roma, ove per istrada ver-

so S. Maria Maggiore cantava secondo l'uso de' giovanetti ed inteso dal Maestro di Cappella di S. Maria Maggiore ed assai piaciuto nel modo del canto e nella voce, fu preso sotto la sua disciplina ».

Sfrondata dei particolari romanzeschi, il fondo di questa tradizione doveva essere riconosciuto per veritiero.

Ho già accennato che dal principio del cinquecento e fino al seicento inoltrato, le basiliche di Roma e le chiese maggiori fornite di una cappella musicale, usavano utilmente di tenere una *schola cantorum* di ragazzi, chiamati appunto *pueri choriales*. I fanciulli venivano accettati in età dai sette ai dieci anni e si trattenevano finchè avessero *vocem bonam et aptam ad cantandum;* l'insegnamento si compiva, di solito, in sei anni e comprendeva il canto, il contrappunto e la grammatica italiana e latina; durante tale periodo la chiesa li provvedeva gratuitamente dell'alloggio, del vestiario e del nutrimento. Il solo obbligo che si faceva loro era di non allontanarsi mai, in quel tempo, dal servizio della cappella; e, per garanzia, si usava stipulare un contratto notarile, col quale i rettori, i vicari o gli amministratori delle chiese da una parte e i parenti dei ragazzi dall'altra si sottoponevano a speciali obblighi. Nel caso che i ragazzi si ritirassero prima del termi-

ne pattuito, i parenti erano obbligati a rimborsare alla chiesa le spese del mantenimento e dell'istruzione per tutto il tempo da quelli trascorso nell'istituto.

Da queste scuole uscirono quasi tutti i più grandi compositori, organisti e cantori del periodo sopra accennato.

In un mio studio sui *pueri cantus* di San Luigi dei francesi (1915) scrivevo queste parole: « Io non esito ad affermare che quando sarà fatta la storia delle Cappelle romane del cinquecento, cominciando da quelle delle basiliche di San Pietro in Vaticano, di Santa Maria Maggiore e di San Giovanni in Laterano, per venire alle altre di Santo Spirito in Sassia, di San Lorenzo e Damaso e di Santa Maria in Trastevere, sarà stata fatta in massima parte, se non tutta, la storia della scuola romana di musica sacra nel periodo più classico della sua esistenza. E chi sa che allora non ci si riveli il nome, tanto cercato, del maestro del Pierluigi, allorchè il piccolo prenestino era, con ogni probabilità, *puer cantus* di qualche Cappella... ».

Tre anni dopo, in seguito alle ricerche del Casimiri nell'archivio di Santa Maria Maggiore (la tradizione raccolta dal Pitoni serbava questo solo di vero, ma importante — l'indicazione della chiesa), veniva alla luce il nome di Giannetto Pier-

luigi tra i *pueri choriales* della Cappella liberiana.

La sua presenza è constatata in un atto notarile stipulato il 25 ottobre 1537 tra il Capitolo della basilica e il cantore della Cappella Giacomo Coppola, romano, affinchè questi provvedesse al mantenimento e al vitto di sei fanciulli: Bernardino Pacifici, *Giovanni da Palestrina*, Amico di San Polo de' Cavalieri, il cugino di questi, Luca, un Bernardino e un Camillo.

Qui sia permesso di rilevare, senza formulare peraltro pericolose ipotesi, che Arciprete di Santa Maria Maggiore da alcuni anni (dal 1520) era il cardinale Andrea della Valle, vescovo di Palestrina nel 1533 e nel 1534.

L'indicazione dei fanciulli doveva probabilmente essere stata fatta per ordine di anzianità, e il primo di essi, il Pacifici, divenne, appena sei anni dopo, tenore della Cappella lateranense.

Il nostro Giannetto (così era chiamato quando pubblicò nel 1554 il suo primo madrigale e fu chiamato anche in seguito) contava allora dodici anni d'età. Era forse allievo da qualche anno indietro della medesima Cappella? Nè a questa domanda, nè a quella di sapere se restò alla Liberiana fino al termine dei suoi studi, e cioè intorno al 1540, si può dare sicura risposta.

Da un altro documento del giugno 1538, e quindi alla distanza di appena sette mesi dalla data

in cui si trova la traccia del piccolo prenestino alla Liberiana, si è potuto altresì constatare che la Cappella stessa era posta sotto la direzione di Rubino Mallapert; con questo maestro stavano i cantori Giulio da Bergamo, il maceratese Pietro Paolo Carracini, basso, Giacomo spagnuolo, G. Battista da Cremona e il fabrianese Nicola Morotti, tenore.

Queste circostanze ci permettono quindi di dedurre che, con ogni probabilità, Rubino Mallapert fu maestro del Palestrina; egli potrebbe anzi considerarsi addirittura come il suo primo precettore qualora fosse entrato alla Liberiana in antecedenza o contemporaneamente all'ammissione di Giannetto.

Il Mallapert abbandonò Santa Maria Maggiore nell'aprile del 1539 per entrare — egli ch'era un sacerdote francese — come direttore della cappella di San Luigi dei francesi; ma vi restò pochi mesi perchè ottenne, col primo dicembre dello stesso anno, la nomina di *magister puerorum* della Cappella giulia in San Pietro in Vaticano. Rinunziata anche questa carica alla fine di gennaio del 1545, lo ritroviamo nel 1548 in San Giovanni in Laterano. Ma il primo gennaio 1550 torna a San Pietro dove rimase fino a quando il posto fu affidato al suo antico allievo, il Pierluigi, cioè al 31 agosto 1551. Le sue tracce si perdono del

tutto dopo il 1553.

Al Mallapert, nel suo magistero alla Liberiana, succedette un tal Roberto (de Fevin?) * di cui non sappiamo migliori notizie, ma che ad ogni modo prestò servizio per pochi mesi, poichè nel dicembre del 1540 si trova a quel posto l'altro compositore francese Firmino Lebel. Fino a quando non sarà provato storicamente che il piccolo Pierluigi rimase alla Liberiana qualche anno dopo il 1537, non si potrà asserire che il Lebel fu il successivo suo maestro: la supposizione è soltanto attendibile.

Nel tempo in cui il Pierluigi stette a studiare in Roma, la Cappella pontificia poteva considerarsi l'unico luogo dove le esecuzioni musicali fossero capaci di produrre sull'animo degli ascoltatori un'impressione singolare e durevole, e tali da servire di utile ammaestramento nell'arte, col mostrare l'ultimo grado di elaborazione cui era pervenuta la polifonia vocale.

Le altre chiese risentivano tuttora gli effetti delle passate sventure: la Cappella giulia era stata ampliata appena allora, nel 1539, con l'aggregazione di dieci cantori e con la nomina di un *magister puerorum*, che era il fiammingo Giacomo

* Una Messa di Roberto de Fevin fu pubblicata dal Petrucci nel 1515. Nel cod. 26 della Cappella Sistina vi è un'altra Messa di « Ro. de Fevin ».

Arcadelt; la Cappella liberiana, come abbiamo visto, aveva minor numero di voci; quella lateranense non era ancora costituita; e quella della chiesa nazionale francese aveva bensì un direttore, ma pochi cantori per lo più cappellani. Invece la Cappella del Vaticano, che già sotto Leone X era salita a trentasei cantori, ne comprendeva adesso, cioè nel 1540, venticinque, di cui dieci italiani, dieci francesi e il resto spagnuoli; e tra essi si contavano il celebrato Costanzo Festa, il Morales e l'Escobedo, il Dankert.

III.

Esordio in patria. Suo matrimonio. Formazione del cognome « Pierluigi ».

Terminati gli studi, comincia per Giannetto il periodo di avviamento nella professione; e, mentre la natura del suo talento e la sua ferace fantasia lo portavano alla composizione, trova intanto nel suo paese un'occupazione che gli permette di attendere tranquillo migliori e più alti destini.

Non aveva forse raggiunto i venti anni di età quando ottiene il posto di organista e d'insegnante di canto nella cattedrale di Palestrina. Egli as-

sume l'obbligo, vita durante, di suonare nei giorni festivi e, negli altri, di assistere in Coro al canto delle messe, dei vespri e delle compiete; doveva inoltre istruire nel canto e nella musica i canonici della cattedrale o, in loro vece, altrettanti fanciulli. Quale ricompensa gli veniva assegnata una prebenda di canonico, compresivi gl'introiti straordinari. Il 28 ottobre del 1544 tra lui — *Joannem filium Sancti Petri Alouisij* — e i sette canonici di Sant'Agapito si formula a questo scopo un atto di « concordia », steso dal notaio Antonio Pallottari, vicario generale del cardinale Giovanni Maria del Monte, vescovo di Palestrina.

E' da credersi che egli abbia esercitato quell'ufficio fino al suo trasferimento in Roma, mentre continuava a nutrire la mente di più severi studi.

In luogo di dedicarsi al sacerdozio, come parecchi compositori di chiesa del suo tempo, pensa di crearsi una famiglia, e tre anni dopo sposa una benestante prenestina, una delle quattro figlie del già defunto Francesco Gori, per nome Lucrezia.

L'atto nuziale fu stipulato il 12 luglio 1547, (lo stesso giorno, probabilmente, della celebrazione del matrimonio) con l'assistenza del detto notaio, il canonico Pallottari; e da quel documento apprendiamo che la giovane Lucrezia fu assistita, in mancanza del padre, dai cognati Alessandro Piso-

nini e Giacomo Spagnoli Ilardi, mariti rispettivi delle sue sorelle Violante e Candida, e portò al nostro Giannetto, assistito dal padre, una dote costituita da beni derivanti dall'eredità paterna e promessa del valore di centotrenta fiorini « *ad usum prenestinum* ».

Fu però soltanto nel novembre successivo che si effettuò la consegna della dote. Si cominciò dai beni mobili e Sante, per conto del figliuolo, ricevette dai cognati medesimi una somma in contanti di quaranta ducati, alcuni capi di biancheria da tavola e da letto (la lista di essi figura nel documento legale che fa fede della consegna) e... un asinello di pelame color castano! A questi beni, del valore complessivo di settanta ducati, furono aggiunte le cosidette *benedictiones*, le quali consisterono in abiti, biancheria, indumenti e in un'altra somma di pochi carlini.

Il 16 novembre si addiveniva finalmente all'assegnazione dei beni immobili e per far ciò si procedette alla divisione generale di tutti i terreni dell'eredità paterna fra le quattro sorelle Gori — l'ultima delle quali, Felicita, sposò in seguito Sante Pinci. A Lucrezia spettarono una vigna in contrada di S. Maria dell'Aquila (dove era stato già il Foro di Preneste imperiale), una casa « *conciae cum calcinariis intus et foris* », un prato in contrada la Cona del Trombetta e due pezzi di terre-

no arativo nelle contrade Casarola e Selva Maggiore. Le quattro sorelle dovevano contribuire al mantenimento della madre loro, Santa, con cibarie e danaro; ma essa morì meno di un mese dopo. L'atto notarile riguardante questa divisione fu compilato in casa di Sante Pierluigi, posta « *in contrada Plani* ».

Dal suo matrimonio con Lucrezia Gori, Giovanni ebbe tre figli Rodolfo (nato nel 1549 o 1550), Angelo (nato nel 1551 o 1552), morti in età giovanile, ed Iginio (nato nel 1557 o 1558), che fu il continuatore della famiglia; ma dell'avvenire di essi sarà parlato a suo luogo. Di altri figli non si ha notizia ed in ogni caso la loro vita fu di breve durata, poichè nel 1571 la famiglia del Maestro non comprendeva che la moglie e i tre maschi suddetti.

Circa il cognome « Pierluigi » da lui adottato, malgrado sia trascorso quasi un secolo da quando il Baini lo aveva sicuramente indicato per tale, esso continua, presso alcuni dilettanti della storia, ad essere creduto un secondo nome di battesimo. Non sarà quindi inutile rammentarne l'origine, che, del resto risultava già da quanto si è finora esposto.

Nel tempo in cui anche nei paesi cominciava a sentirsi la necessità di creare il nome di famiglia, accadeva spesso che si rendesse patronimico il no-

me di battesimo del padre o dell'avo. Esistono altri esempi tra gli stessi musicisti; per non citarne che due, Gregorio Allegri e i suoi fratelli Domenico e Bartolomeo assumono quel cognome perchè figli del milanese Costantino « figlio di Allegro »; il padre di Giacomo Carissimi era figlio del maceratese Amico « figlio di Carissimo ». Se il nome Pierluigi (*Petrus Aloisius* e *Petraloysius*) può figurare come la paternità di Sante, diviene propriamente cognome in Giovanni, che lo adopera ora nella forma latina « « Petraloysio » ora nella forma italiana, sottoscrivendosi, ad esempio, *Giovanni Pierluigi* nelle ricevute degli stipendi della Cappella giulia nel 1553; forma che sarà adottata stabilmente dal figlio Iginio e poi da tutti i discendenti fino a quell'Agapito morto nel 1677.

IV.

Ritorno in Roma. Sua nomina in S. Pietro in Vaticano. Il Primo Libro di Messe.

La città di Palestrina, com'è noto, costituisce nella gerarchia cattolica la penultima delle sei sedi suburbicarie, a capo delle quali si elegge un cardinale vescovo. Dal 1543 titolare della diocesi

prenestina era il cardinale Giovanni Maria del Monte, il quale sostenne quella carica finchè non fu eletto pontefice, l'8 febbraio 1550, col nome di Giulio III. Il Pastor ci descrive questo papa rozzo e contadinesco di sembiante, di modi e di costumi, per quanto timido e buono di carattere, pronto all'ira fugace come proclive all'allegria ed in fondo di carattere sincero e dolce. Prodigo per natura ed avido di piaceri mondani, predilesse gli spettacoli e le commedie (restò memorabile la rappresentazione dell'*Aulularia* di Plauto nel cortile di Belvedere al Vaticano); ma il Del Monte amava soprattutto e in modo particolare la musica.

La sua elezione al papato, dopo sette anni di vescovato in Palestrina, fu somma fortuna per il Pierluigi; personaggio più potente non poteva preparargli la via di Roma con un onorifico e proficuo avvenire. Il precoce talento, le prove di singolare valentia certamente dimostrate fin d'allora dal giovane musicista ed apprezzate da chi lo avvicinava, tra i quali il vicario generale del vescovo, quel Pallottari che aveva ratificato la sua nomina ad organista della cattedrale, non erano certamente sfuggiti al Del Monte ed avevano suscitato il suo interessamento.

Sta in fatto che il Pierluigi, un anno e mezzo dopo l'elezione di Giulio III, ottiene l'alta carica di maestro della Cappella giulia in San Pietro in

Vaticano, e viene a stabilirsi definitivamente a Roma.

La Cappella musicale di San Pietro, fondata da Giulio II e ricostituita soltanto da poco più di dieci anni, come ho accennato più addietro, aveva avuto in questo periodo maestri di valore come Giacomo Arcadelt, Domenico Ferabosco, Francesco Roussel e Rubino Mallapert. Per quale ragione il Mallapert volle o dovette cedere il posto al suo antico allievo resta ancora ignorato. Il 1.° settembre 1551 Giovanni Pierluigi assume l'importante incarico col titolo di maestro della cappella e non con quello, portato dai suoi predecessori, di maestro dei ragazzi; il suo onorario mensile è di dieci scudi, ma in esso è compreso il rimborso di quattro scudi per il mantenimento di due ragazzi a lui affidati per l'istruzione.

Al momento del suo ingresso la Cappella si componeva di dieci cantori e di due ragazzi. E sono i tre bassi Paolo Randali, don Francesco da Forlì ed il padovano frate Ottaviano Musato: i tre tenori Simone Prince e Lorenzo Gris, francesi, e Nicola Morotti. Il Gris era entrato insieme col Pierluigi per surrogare Giovanni Antonio de Merlis (Merula) di Foligno, ch'era passato alla Cappella

pontificia; il Morotti era il medesimo cantore della Liberiana al tempo in cui il Pierluigi era allievo della scuola. Si aggiungono i tre contralti Domenico Cabrini, di Brescia, Bartolomeo Broccardo e Cornelio de Fortis; il soprano Manfredo di Fanti e due fanciulli Annibale e Cristoforo, i primi allievi del Maestro in Roma.

Se il genio può trovare nell'ambiente adatto la occasione e la forza eccitatrice dell'estro che lo spinga a manifestarsi liberamente, quale ambiente più propizio poteva esaltare meglio lo spirito commosso del Pierluigi di quello che era destinato ad accogliere le creazioni della sua fantasia, avvivate dal fascino della polifonia vocale?

La polifonia vocale che è costruzione architettonica ideale; come quella materiale, incomparabile, si offriva ai suoi occhi nella basilica di San Pietro, dov'egli, giovane di ventisei anni, poteva scorgere, trepidante, la figura del vecchio e terribile Michelangelo, aggirarsi intento a costruire il tempio più grandioso del mondo. Comprendeva che le proprie melodie dovevano saper degnamente echeggiare sotto le volte immense che avevano messo già a prova l'ingegno del Bramante, dei Sangallo, di Raffaello e del Peruzzi, ed intonarsi a tutte le opere di bellezza nella quale egli s'imbatteva ad ogni passo.

Altre fonti d'ispirazione sublime gli offrivano

ancora le recenti costruzioni del Vaticano, la cappella Paolina, la doviziosa Sala Regia e, infine, nella cappella Sistina, la visione stupefacente del *Giudizio universale* del Buonarroti, compiuto da dieci anni appena, fresco nella vivezza delle sue tinte e vergine ancora di ogni manomissione pudibonda.

Per mostrare pubblicamente la propria valentia e per ingraziarsi maggiormente l'animo del papa, il Maestro pubblicava, nell'autunno del 1554, il suo primo lavoro e lo dedicava appunto a Giulio III.

E' un volume contenente quattro Messe a quattro voci ed una a cinque, stampato in Roma nella tipografia dei Fratelli Dorich (nativi di Ghedi-Brescia), in grande formato, con le parti disposte di seguito sul medesimo foglio, col testo in caratteri gotici e con grandi iniziali figurate. Il frontespizio, inciso in legno, ha una cornice con emblemi musicali, una figurazione centrale e l'impresa dello stampatore in basso.

Il titolo del volume è il seguente:

IOANNIS PETRI
Loisij Praenestini in basilica
S. Petri de Urbe capellae
Magistri
MISSARVM LIBER PRIMVS

All'ultima pagina del volume, che è il *verso* della carta 97, si legge:

Impressum Romae apud Valerium
Doricum et Aloysium Fratres
Anno Domini
M. D. LIIII
(impresa)
Cum gratia et Privilegio.

La figurazione centrale del frontespizio mostra il pontefice, col triregno, seduto e in atto di ricevere un volume aperto e di benedirne l'autore; che, vestito con la lunga cotta dei cantori pontificii, glielo presenta in ginocchio: sopra all'offerente è un paesaggio con un fiume attraversato da un ponte. Questa incisione è la stessa che figura nel secondo libro di Messe di Cristoforo Morales, stampato dieci anni prima dalla medesima tipografia Dorich e dedicato a Paolo III; ma al disegno furono apportate delle modificazioni per cambiare gli emblemi araldici e riprodurre con fedeltà l'effigie del nuovo papa e quella del compositore.

E' la prima opera di musica sacra offerta ad un pontefice da un italiano; e questa dedica al personaggio più elevato della cristianità, mentre ci conferma che veramente il musicista era favorito da Giulio III, ci mostra altresì nel Pierluigi la pie-

na coscienza della propria valentia e il desiderio di salire più in alto.

Nella breve ma significativa lettera di dedica egli fa notare che le composizioni sono state scritte di recente in uno stile alquanto elaborato; ricorda quale efficace protezione il papa, per naturale impulso, accordi alla musica; e si augura che non debba riuscire sgradito al pontefice stesso se egli potrà, e per lungo tempo ancora, cantare le sue lodi.

Eccola nel suo testo completo:

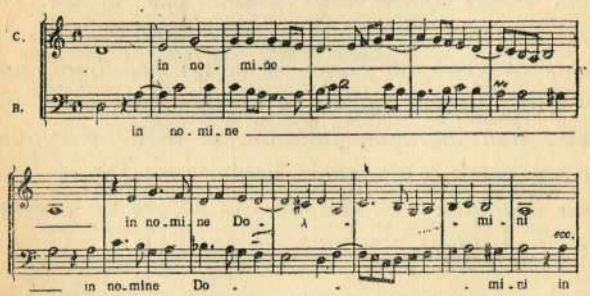
IVLIO TERTIO PONT. MAX.
IO: PETRUS LOYSIUS PRAENESTINUS
Foelicitatem

Christianas summi Dei Laudes exquisitioribus rithmis cum cecinissem paucis ante diebus: nulli magis quam tuo nomini eas dicare visum est: non eo solum nomine quod tu unus in terris proxime ad Deum accedis: sed quod natura ita Musicae faves: ut sperare mihi posse videar, non ingratum futurum, si tuae Sanctitatis dignas aeterno praeconio laudes post Deum cantare aggrediar: quod mihi diu facere ut contingat, non minus peto quam opto. Vale.

La prima di queste Messe è composta sulla base dell'antifona papale *Ecce Sacerdos Magnus*, di

cui porta il titolo, ed è scritta quindi con l'evidente intenzione dell'omaggio. In essa, come in quella a cinque voci, posta in fine del volume, egli ha voluto mostrare un saggio della sua perizia di contrappuntista, servendosi nella prima messa di un canto fermo, come spiegherò meglio in appresso, nell'altra adoperando di continuo l'artificio del canone.

Suoi maestri erano stati dei compositori francesi, bene addentro nelle arti della scuola cosidetta fiamminga; la quale, più che servire la parola, mirava a dar saggio d'ingegnose combinazioni nell'intreccio delle parti. Il Pierluigi avrà analizzato le complicate composizioni del Dufay, di Okeghem, di Hobrecht, di Josquin des Prés e degli altri stranieri loro seguaci; ma non avrà potuto sottrarsi al fascino delle più semplici, chiare, quasi



C. Festa dal *Benedictus* di una *Messa sine titulo* (capp. sist, cod. 26 cc. 123).

ingenue armonie dei suoi conterranei, di cui il fecondo Costanzo Festa era l'ultimo e più apprezzato rappresentante.

La fulgida, ma troppo breve fioritura dell'*Ars nova* fiorentina era stata travolta dall'irrompente immigrazione dei fiamminghi, che inondarono le nostre Corti. Gli Sforza a Milano, gli Estensi di Ferrara, i Gonzaga di Mantova, la nobiltà di Napoli, di Firenze e di Roma stipendiavano lautamente cantori e suonatori di Fiandra. E sono il Werbeck, il Dufay, l'Okeghem, il Binchois, il De Marville, i due Tinctor, il Caron... Sopra tutti Josquin des Prés, il quale da Roma a Milano, da Firenze a Ferrara, va a rappresentare, peregrinando, il periodo più fortunato dell'egemonia musicale straniera. Le pure energie nazionali erano rimaste oscurate e soffocate; esse però non solo non perirono, ma si mantennero intatte attraverso i secoli.

Passarono i furori delle astruserie cabalistiche applicate alla musica; giunte le aberrazioni al limite estremo, sopravvenne rapida la crisi di esaurimento e subentrò una più ragionevole manipolazione dei suoni. Ma era ancora lontana l'essenza dell'arte! Uscirono allora dall'ombra coloro che, pur avendo beneficiato delle conquiste della tecnica, cercavano di ricondurre la musica al suo vero ideale, con la colorita e commovente espres-

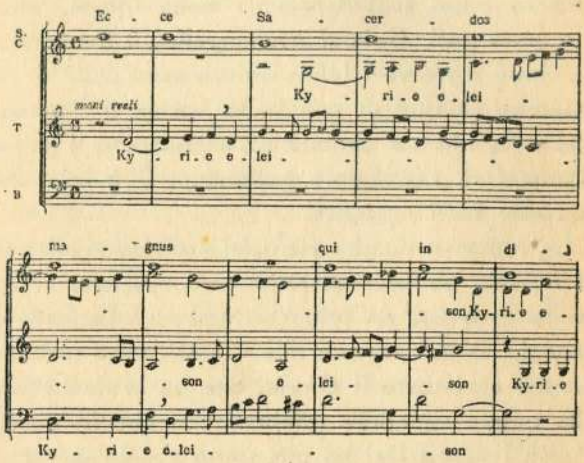
sione delle parole. Venivano alla luce Francesco D'Anna, Marchetto Cara, il Pesenti, il Gafurio, lo Spataro, il Festa e tanti altri italiani: sulle loro orme spunterà da ultimo il genio del Palestrina, ed egli saprà congiungere sentimenti sublimi ed arte profonda e condurrà la musica italiana al suo totale risorgimento, elevandola a tale altezza che non potrà mai essere sorpassata, infondendole tanto vigore che non potrà mai più perire.

Il nostro compositore, per mostrare in questo primo saggio la sua perizia nel contrappunto, ha fatto, nella Messa che apre il volume, una concessione alla scuola franco-belga; e si è servito del sistema in uso di scegliere un canto gregoriano, ridurlo a figurazione misurata, con note lunghe tutte di eguale durata, e riprodurre tante volte di seguito questo brano, col suo testo originale, fino al termine della messa; mentre le altre voci — attorno a quest'armatura fissa — formano la polifonia con altri temi, risposte e imitazioni, cantando il testo della Messa!

Il Pierluigi adopera in tal modo la melodia gregoriana dell'*Ecce Sacerdos Magnus*, sempre con le parole dell'antifona, per ben quattordici volte di seguito dal primo *Kyrie* a tutto l'*Agnus Dei*, *

* Il tipografo, per suo conto, ha collocato un piccolo stemma di Giulio III avanti ad ogni voce, ogni volta che questa canta l'antifona in onore del papa.

affidandola a tutte le voci meno che al basso, e variando soltanto la figurazione del tema, che due volte è aumentato e una volta è diminuito, oppure cambiando la misura, presentandola una volta in tempo dispari.



Egli vuol mostrare come fosse esperto nelle arti dei franco-belgi anche per quello che riguarda la notazione; ad esempio l'*Hosanna* è presentato con *tempo* imperfetto e *prolazione* perfetta. Nell'ultimo *Agnus Dei* (dove di regola i compositori aggiungevano una parte vocale in più e ostentavano maggiormente la loro perizia) il soprano e il contralto hanno il *tempo* minore perfetto, il tenore il maggiore perfetto, il basso il *tempo* imper-

fetto e la *prolazione* perfetta; nel *dona nobis* compare l'*emiolia* minore.

Nelle Messe a quattro voci *O Regem caeli* e *Virtute magna*, il secondo *Agnus Dei* è a cinque voci, e in quest'ultima il brano porta un canone all'ottava bassa (*subdiapason*): nella Messa, pure a quattro voci, *Gabriel Archangelus*, il *Benedictus* — che è a tre voci (altra usanza era quella di alleggerire sempre di una parte vocale il *Benedictus*) — porta un canone all'unissono, e l'ultimo *Agnus Dei*, riccamente polifonico, è a sei voci, con due parti aggiunte.

La Messa a cinque voci *Ad coenam Agni providi* rivela gli accurati studi fatti dall'autore, essendo costruita, da principio a fine, sulla base di canoni, risoluti sempre alla quinta bassa (*subdiapente*), eccettuato il *Gloria*, che ha la risoluzione alla quinta superiore (*diapente*); anche in questa Messa l'*Agnus Dei* ha una parte vocale in più.

Un esemplare rilegato del volume fu acquistato nel mese di novembre dalla Cappella giulia e fu pagato uno scudo e trenta baiocchi. Nei libri di amministrazione della basilica si conserva la ricevuta fatta nel dicembre da Giovanni Belardino Pierluigi a nome del Maestro assente e ch'è interessante, rappresentando essa l'unico accenno conosciuto dell'esistenza di quel fratello: « *Io Giovan Belardino fratello di messer Giovan Pier-*

luiggi ho receuto a bon conto sopra il mese di decembre scudi 3 tre di moneta — e più o receputi julij tredici per un libro di messe con la ligatura per uso dela capella julia ».

Oggi dell'edizione principe non se ne conoscono che sette copie, delle quali cinque sono conservate in Italia.

Di questo primo libro di Messe si registrano altre sei edizioni, ciò che dimostra con quanto favore esso fosse accolto: quelle del 1572 (pure a forma di libro corale) e del 1608, ristampate dal medesimo editore di Roma; una del 1590 di Venezia, pubblicata da Giacomo Vincenzi; due del 1591, di Roma, pel Gardane, e di Venezia, per l'erede di Girolamo Scotto, che portano l'aggiunta della Messa *Pro defunctis* a cinque, e di quella *Sine nomine* a sei voci; un'altra ancora del 1596 di Venezia, del Gardane. Oltre a ciò si hanno ristampe delle prime tre Messe di quel libro nei volumi pubblicati a Brescia nel 1581 dal Bozzola, a Milano dal Tini nel 1590 e a Venezia dal Vincenzi nel 1605 e 1608.

In quello stesso anno 1554 veniva intanto a luce un primo saggio di musica da camera del Pierluigi, un madrigale a quattro voci « *Con dolce, altiero ed amoroso cenno* », pubblicato dal Gardane di Venezia nella raccolta di « Madrigali a note bianche ».

V.

Il Pierluigi cantore pontificio.

Ho detto poco fa che il Pierluigi mirava più in alto nella sua carriera. Egli nutriva la nobile ambizione di essere aggregato alla Cappella pontificia, la quale rappresentava, specialmente allora, la maggiore aspirazione verso cui potesse tendere un musicista. La premura di far notare a Giulio III, nella dedica del volume di Messe, che quelle composizioni erano state elaborate con grande ricercatezza (*exquisitioribus rithmis*) e la frase esprimente il desiderio di poter cantare, e per lungo tempo, le lodi del pontefice, sembra possano riferirsi precisamente a questo.

La pubblicazione del volume provocò la sollecita decisione del papa. Non trascorsero tre mesi e Giulio III, con suo ordine del 13 gennaio 1555, fece nominare il Pierluigi cantore pontificio, malgrado che i componenti la Cappella fossero superiori di molto al numero di ventiquattro fissato dallo stesso papa nel suo *Motu proprio* 5 agosto 1553 sulla riforma della Cappella medesima. Inoltre Giulio III, valendosi delle facoltà a lui riservate nel detto *Motu proprio* di sovrapporsi a qua-

lunque disposizione in contrario di regolamenti, fece ammettere il giovane compositore senza che subisse il prescritto esame e sebbene fosse ammogliato con figli: eccezione questa, del resto, già fatta in passato per il Bultet, per il Cappello, per Leonardo Barrè e per Domenico Ferabosco.

Il segretario puntatore dei cantori, ch'era il tenore spagnuolo Francesco de Montalvo, nel suo diario e sotto la data di domenica 13 gennaio 1555, annota non soltanto che *Joannes de palestrina* fu ammesso per ordine di Giulio III *absque ullo examine*, ma anche *absque consensu cantorum;* e questo mancato consenso dei cantori (assai attaccati alle loro prerogative sulla scelta del personale) ci fa sospettare ch'essi non accogliessero con soverchio entusiasmo il nuovo collega!

La Cappella papale era composta in quel momento di trentadue cantori, di cui otto francesi e cinque spagnuoli: credo che il lettore gradirà di conoscerne i nomi, tanto più che gli riuscirebbe difficile desumerli da altre fonti edite.

Dopo il decano, ch'era Giovan Francesco Felici, calabrese, ammesso nel 1518, venivano, per ordine di anzianità, secondo il loro ingresso: Biagio Nuñez spagnuolo, soprano; Girolamo Tamagno di Volterra, contralto; Carlo d'Argentil francese, basso; Pietro Lambert francese, basso; Antonio Calasanz spagnuolo, basso; Genesio Bultet

francese, tenore (vedovo dal 1537); Antonio Normant detto Loyal francese, basso; Giovanni Abbate piemontese, contralto; Stefano Toro napolitano, soprano; Antonio Cappello, savoiardo, contralto; Bartolomeo Escobedo, spagnuolo, contralto; Leonardo Barrè, francese, tenore; il dotto Ghisilino Dankerts, francese; Virgilio Amanditi, còrso, tenore; Giovanni Mont, tenore; Simone Bartolini, perugino, soprano; Giovanni Sanchez, spagnuolo, contralto; Federico de Algisiis, romano, contralto; Virgilio Fortini *alias* Casanova, soprano; Giovanni Luigi Vescovi, napolitano, basso; Francesco di Montalvo, spagnuolo, tenore; Gioachino Carotta da Assisi, basso; Vincenzo Vimercato, bresciano, tenore; Pietro Bartolomucci, napoletano, soprano; Aniello Antignano, napolitano, contralto; Pietro Paolo Carracini di Macerata, basso; Domenico Ferabosco, già maestro della Cappella giulia, tenore; Giovanni Antonio Merlo (Merulo) folignate, contralto; Alessandro Milleville, ferrarese, valente organista, basso; Nicola Clinca, napolitano, soprano; Nicola Barone, napolitano, basso.

Fra questi cantori ci sono ben noti come compositori il D'Argentil, il Normant, l'Abbate, l'Escobedo, il Barrè, il Mont, il Ferabosco, il Milleville.

Lo stipendio era di nove ducati al mese, che equivalevano a circa dieci scudi; ma esso si accre-

sceva per una buona metà con altri notevoli proventi straordinari, alcuni a data fissa, come le quattro mance annuali.

Assunta la nuova carica, il Pierluigi lasciava immediatamente il suo posto di maestro della Cappella giulia, che fu assegnato al fiorentino Giovanni Animuccia.

Il Pierluigi potè godere assai poco la protezione di Giulio III, poichè questi moriva appena due mesi dopo — il 23 marzo. Il nuovo papa fu Marcello II Cervini, uomo assai dotto e animato dallo spirito delle riforme, e che ben conosceva i meriti del compositore; ma il suo pontificato durò soltanto tre settimane. Malgrado la brevissima durata di questo periodo, esso rappresenta tuttavia una parte importante nell'attività artistica del Pierluigi, come si dirà a lungo quando ci occuperemo della famosa Messa *Papae Marcelli.*

Successore del Cervini fu Paolo IV Carafa, eletto il 23 maggio, ed egli si pose con sollecitudine a concretare quelle riforme che il suo predecessore aveva soltanto progettate.

Speciale attenzione fu portata sulle condizioni morali del clero e le indagini non risparmiarono neanche le istituzioni esistenti presso la Corte pontificia; tra le altre il Collegio dei cappellani cantori.

La presenza tra essi di alcuni coniugati con pro-

le sembrò cosa affatto indecorosa. E Paolo IV il 30 luglio, cioè appena due mesi dopo la sua elezione, emanava un lungo e prolisso *Motu proprio* per affermare anzi tutto che i cappellani cantori, dovendo sostenere il canto e la recitazione delle *lezioni*, delle *profezie*, degli *evangeli* e dei *capitoli*, prendessero strettamente parte alle funzioni sacre e che era proibito ai laici di trattare le cose spirituali; e fosse quindi sconveniente che tra i cantori stessi ve ne fossero di ammogliati, come « i diletti figli » Leonardo Barre, Domenico Ferabosco, e Pierluigi da Palestrina, ammessi « al tempo » (il *Motu proprio* non poteva dire che lo furono precisamente per ordine espresso) di Paolo III e di Giulio III. E questi cantori, con gravissimo scandalo ed in vilipendio del culto divino, contro le disposizioni dei sacri canoni, contro le costituzioni e le consuetudini della Cappella apostolica, prestavano servizio unitamente agli altri cappellani. Per la qual cosa, considerato inoltre che i tre musici suddetti non erano abili nè idonei per la debolezza della loro voce (*propter imbecillitatem vocis* dice il *Motu proprio* e non è un complimento pel nostro Pierluigi) e nemmeno necessari per cantare gli uffici, si ordinava l'immediato loro licenziamento; minacciando la pena della scomunica *latae sententiae*, da incorrersi *ipso facto* dai dirigenti e dai componenti la Cappella, se in av-

venire si fossero aggregati altri cantori ammogliati. Il contralto Antonio Cappello non fu compreso nel numero evidentemente perchè era vedovo.

La decisione papale fu comunicata lo stesso giorno 30 luglio al Collegio dei cantori e il segretario Montalvo ne prese nota nel suo diario, aggiungendo che Paolo IV *aveva però concesso* ai tre licenziati *una pensione*, vita durante, di sei scudi al mese; ed infatti nei mandati di pagamento, a partire dal primo settembre 1555, quei musici si trovano ricompensati con ducati 5.87.

Dal diario stesso risulta che nel mese di luglio il Pierluigi era malato, perchè dal 18 fino alla data del suo licenziamento (e dopo di questa il puntatore non aveva più ragione di occuparsi di lui) si nota ogni giorno la sua assenza con le parole « *Palestrina infirmus* ».

Il provvedimento non portò, del resto, conseguenze materiali per i tre licenziati, perchè li lasciava in piena libertà di esercitare altrove la loro arte. Il più favorito rimase il Pierluigi, il quale, con sei mesi e mezzo soltanto di servizio, ottenne una pensione uguale a quella del Barre, che era in Cappella da diciotto anni, e del Ferabosco, che vi stava da cinque. Come vedremo più innanzi, il Pierluigi riuscì sotto Pio IV, e poi sotto Clemente VIII, ad ottenere, in compenso delle

composizioni ch'egli forniva alla Cappella, che la sua pensione fosse portata alla stessa misura degli onorari dei cantori in servizio attivo — onorari che nel 1593 raggiunsero la cifra di oltre sedici scudi mensili.

VI.

Il Primo Libro di Madrigali.

Nel corso del 1555 comparisce intanto la seconda opera del Maestro: questa volta egli vuol dare un saggio della sua perizia nel genere profano e pubblica una raccolta di madrigali a quattro voci, ben lieto di poter mostrare, nel titolo dell'opera, la sua nuova qualità di cantore pontificio. La stampa dell'opera, affidata ai medesimi fratelli Dorich di Roma, dovette avvenire quindi tra il febbraio e l'agosto.

L'edizione era in piccolo formato bislungo, composta di quattro fascicoli separati, uno per voce; così assicurano il Baini e l'Haberl. Il primo scrittore vide certamente almeno un fascicolo di questa edizione principe, ci assicura che non era dedicata ad alcuno (ciò che costituisce un'eccezione nella produzione del Maestro), e ne riporta il titolo:

IL PRIMO LIBRO DI MADRIGALI
a quattro voci di Giovanni Pierluigi
da Palestrina cantore
nella Cappella di N. S.
In Roma per Valerio et Luisi Dorici
M. D. L. V.

L'Haberl, nella prefazione al volume XXVIII dell'*Opera omnia*, avverte che l'esemplare unico di questa edizione consisteva nel solo fascicolo della voce di contralto, il quale aveva appartenuto al sacerdote Giuseppe Guerrigi, romano, archivista, sul principio del secolo passato, della basilica vaticana. Questo *unicum* era senza dubbio il medesimo consultato dal Baini; ma l'Haberl — che pure lo ebbe certamente sott'occhio — non indica, contro il suo metodo, il luogo dove si conserva al presente.

E giacchè siamo a parlare di edizioni, noteremo subito che di questa seconda opera del Pierluigi si conoscono almeno altre nove ristampe, effettuate nel periodo di cinquant'anni, e tutte fatte in Venezia: del 1568, del 1570, del 1574 e del 1583, e di queste (meno la seconda che fu vista soltanto dal Baini) si conservano appena tre soli fascicoli di parti: seguono quelle del 1587 (la prima che si possieda completa), del 1588, del 1594 e del 1596 (la più antica che si trovi in Italia ed è com-

pleta); l'ultima ristampa è del 1605.

La raccolta contiene ventitre madrigali, dei quali uno è formato di due parti e l'ultimo di sei; sono dunque in totale ventinove composizioni. Il Pierluigi ha scelto dal Petrarca il testo di cinque madrigali: il sonetto: *Amor, fortuna e la mia mente schiva;* dalle canzoni: *S'il dissi mai, ch'io venga in odio a quella* » e « *Là, ver l'aurora* » ha preso le prime stanze di ognuna; da quella « *Non ha tanti animali* » ha preso la sesta stanza « *Deh or foss'io col vago della luna,* e dall'altra « *Mia benigna fortuna* » la settima stanza « *Nessun visse giammai* ».

Le dolci rime del Petrarca offrirono abbondante materiale ai compositori di musica vocale del cinquecento; è questo il periodo in cui « il petrarchismo galla, lussureggia, trionfa e trabocca » come ben notava il Graf; e quanto fossero allora in voga le poesie dell'aretino lo prova il fatto che in quel secolo vi furono ben 167 edizioni del *Canzoniere!*

Anche le altre poesie adoperate dal Pierluigi sono imitazioni dello stile petrarchesco e vi si adoperano perfino versi intieri tolti di pianta al modello; ma rappresentano per lo più saggi stucchevoli dell'enfatica vacuità di mediocri scrittori del tempo.

Il Baini trova fra questi madrigali esservene al-

cuni « purtroppo licenziosetti » e poco confacenti al carattere rivestito dal Pierluigi come cantore del papa, e crede che per tale fatto siano stati mossi amari rimproveri all'autore: quello scrittore vorrebbe scorgere la riprova di ciò in alcune dichiarazioni fatte dal Pierluigi stesso al pontefice Gregorio XIII nella dedica di un libro di mottetti, pubblicato, si noti, nel 1584. Il Palestrina scriveva infatti che i poeti si occupavano soltanto « di amori terreni alieni dal nome e dalla professione di cristiano » e che i loro versi erano continuamente messi in musica dai compositori, tra i quali (alludendo appunto a questa prima raccolta di madrigali) ammetteva d'essere stato anch'egli del numero; aggiungeva però di arrossire e di dolersi dell'accaduto e, poichè le cose fatte non si potevano distruggere, ravvedutosi, di aver ormai cambiato consiglio.

Ora è chiaro che egli, con questa deplorazione fatta dopo trent'anni, si riferiva non al contenuto particolare dei versi da lui musicati, ma al genere madrigalesco profano in genere: e scriveva questo specialmente allora, quand'era compositore della Cappella pontificia e poichè nutriva forse già la speranza di esser nominato direttore a vita della Cappella stessa.

Ciò non toglie che in quel periodo non si continuassero a produrre numerose ristampe di quel

primo libro; e se qualcuno volesse obiettare ch'egli non poteva impedire agli editori di farlo, come spiegare che due anni dopo quelle sue dichiarazioni a Gregorio XIII il Pierluigi tornava a mettere in luce un nuovo volume di venticinque madrigali? Sono madrigali pieni di lamenti e di desideri amorosi e dove si leggono versi come questi:

S'un sguardo un fa beato,
Or qual fosse il mio stato,
Amanti, udite:
Quand'involai con queste labbia ardite
Un dolce... Ahi, nol vo' dire;
Ch'ella non se ne adire.

E gli altri suoi madrigali — che sorpassano il numero di trenta — sparsi nelle numerose antologie, chi li forniva agli editori?

Tornando ad esaminare i testi di quel primo libro, la poesia più « licenziosetta », come dice il Baini, che vi si legge, è la seguente:

Mentre a le dolci e a le purpuree labbia
Di voi, mio sol in terra,
Le mie giungo, si serra
L'anima afflitta tutta in queste labbia.
Che forza avete, o labbia,
Di ritenerla? Or non vedete ch'ella,

Spinta da le quadrella
D'amor, vuole uscir fuor? Datemi aita
Ch'io sento, ahi lasso! il fin de la mia vita.

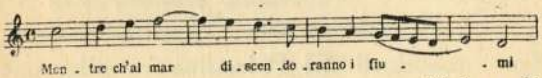
Queste espressioni possono sembrare licenziose se compaiono rivestite di note da un cantore della Cappella apostolica; ma se si riflette all'ambiente di vita di quel secolo corrottissimo, esse risultano di una ingenuità fanciullesca; senza dubbio sono sempre meno sconvenienti, per un compositore di chiesa, dei versi dell'Ariosto musicati da Orlando di Lasso, maestro in San Giovanni in Laterano:

Bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte;
Il collo è tondo, il petto colmo e largo.
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van come onda al primo margo
Quando piacevole aura il mar combatte.
(*Orlando furioso*, VII, 14).

Tra i madrigali del Palestrina ve n'ha uno in lode di un *Rossel*, il quale con molta probabilità può essere identificato col compositore francese Francesco Rosselli (Roussel); nel testo parla un poeta, pieno di ammirazione perchè i suoi *bassi versi* sono stati rivestiti di note e sparsi per ogni luogo dal Rossello, che « eterno avrà il grido »

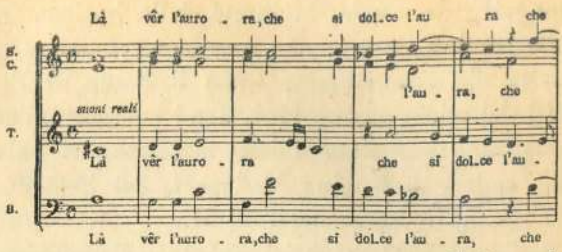
per le sue armonie venute dal cielo e capaci, come nessun altro, di « addolcire il dolore e far lieto il pianto ». Il Roussel era stato *magister* della Cappella giulia dal febbraio 1548 al febbraio 1550 e il suo primo madrigale conosciuto rimonta al 1546. Per quale ragione il Pierluigi — con unico esempio — abbia voluto musicare queste lodi del compositore francese non si è ancora potuto spiegare: nè si può fondatamente supporre ch'egli lo avesse avuto per maestro.

Riguardo alla parte musicale di questi madrigali si può dire che essi sono conformati ad uno stile e ad una tecnica affatto diversi da quelli adoperati pei gravi andamenti delle Messe; il canto scorre leggero, gaio, superficialmente espressivo; le parole descrittive trovano la corrispondenza del significato materiale nei disegni della frase melodica:



Madr. n. 21

Le parti vocali si rispondono con qualche sobria imitazione e si dispongono per lo più in accordi semplici, sebbene variati nell'armonia, con rapide modulazioni secondo la caratteristica agilità del Maestro.



Madr. n. 8

VII.

Il Pierluigi alla Cappella Lateranense.

Il Pierluigi, che, per assumere il posto di cantore nella Cappella pontificia, aveva lasciato la carica di maestro della Cappella giulia, trovavasi ormai libero da ogni impegno e sgravato dal peso dei servizi quotidiani al Vaticano; e suo pensiero costante doveva essere quello di ottenere una nuova occupazione stabile. A San Pietro stava tuttora Giovanni Animuccia, a Santa Maria Maggiore era Adriano Valent; ma a San Giovanni in Laterano, per una felice combinazione, il posto di direttore della cappella era vacante già dal mese di luglio.

La Cappella lateranense era di creazione recente, avendola fondata il cardinale di Trani, Gian

Domenico de Cupis, arciprete della basilica, nel 1535; sembra tuttavia che essa potesse essere costituita più regolarmente dopo il *Breve* di Paolo III del primo giugno 1543. Tra i compositori che vi avevano esercitato il loro magistero, si ha sicura notizia di Rubino Mallapert, nel 1548-49, e di Orlando di Lasso nel 1553-54.

Nell'anno 1555 il funzionamento e l'amministrazione della Cappella non procedevano con molta regolarità, tanto che il Capitolo, in maggio, ritenne necessario di prendere il provvedimento di rimuovere dal suo ufficio il canonico prefetto della musica e di affidare al cardinale arciprete, il giovanissimo Ranuccio Farnese, ogni facoltà di governarla.

Il Palestrina avrà quindi fatto premure presso quel porporato per ottenere quanto desiderava; e la sua domanda ebbe, nel settembre, il favorevole accoglimento. Egli, come pensionato della Cappella vaticana, dovette allora chiedere al Collegio dei cantori il permesso di accettare quell'incarico; la cosiddetta *licenza*, che si riduceva, in fondo, ad una formalità, fu accordata il 25 settembre, nella congregazione generale medesima in cui si permetteva pure all'altro pensionato Leonardo Barre di servire come maestro in San Lorenzo e Damaso.

Lo stipendio del Laterano era stabilito nella

uguale misura delle altre Cappelle, in sei scudi mensili; ed il Pierluigi non ebbe pel momento, cioè almeno fino a tutto l'anno 1556, l'onere di mantenere e nutrire i ragazzi della *schola cantorum*, che nel 1555 ascendevano a tre. Questi stavano già affidati ad un tenore della Cappella, tal Bernardino, e a lui rimasero anche dopo l'entrata del Maestro: in seguito il mantenimento di essi fu rimesso al Pierluigi, ma la data precisa non si può conoscere, per la mancanza dei libri di contabilità di quel periodo.

Lo stato finanziario in cui versava la Cappella non poteva reputarsi molto florido; il Palestrina era appena entrato e già nel novembre si stava studiando da una commissione come poteva conservarsi intatta « in quei tempi difficilissimi » la Cappella e mantenervi i suoi cantori.

Il disagio economico era effetto delle penose condizioni in cui trovavasi la città, pei preparativi della guerra contro gli spagnuoli in Italia che si andava minacciando da parte di Paolo IV, istigato a così stolta impresa dal cardinale Carafa, suo nipote, il quale sapeva sfruttare, pei suoi scopi segreti, il carattere impulsivo e violento del papa e l'odio suo contro gli imperiali e i Colonna di Paliano.

La guerra finì per scoppiare nell'estate del 1556 e durò fino al settembre del 1557, con la vittoria

del duca d'Alba che da Napoli era pervenuto fino a poche miglia da Roma, dopo l'invasione di tutta la parte meridionale dello Stato pontificio. Tra gli altri paesi fu occupata anche Palestrina, per non meno di tre mesi.

Per fortuna la pace di Cave (12 settembre) mise termine al terrore dei cittadini che temevano la ripetizione del sacco del 1527 e li sollevò dalle angustie delle gravose imposte e della carestia.

Frattanto il Pierluigi si aiutava col fornire alla basilica il vino per le messe, frutto delle sue possessioni e ch'egli cedeva al prezzo di due scudi di oro al barile!

Ma questo periodo di sette o otto anni che segue al suo forzato allontanamento dalla Cappella vaticana e che comprende tutto il pontificato di Paolo IV, rappresenta gli anni più tristi della vita artistica del Maestro. Le vicende del suo magistero al Laterano non sono liete; dai documenti rimasti, sebbene scarsi, si apprende ch'egli dovette trascorrere quasi cinque anni tra ostacoli ed angustie, pur contando, tra i superiori, degli amici provati.

Si giunge così al luglio del 1560, allorchè una nuova commissione di quattro canonici riceve l'incarico dal Capitolo di moderare le spese della cappella con piena facoltà di licenziare o sostituire il personale addettovi. Una settimana dopo,

e precisamente il 27 luglio, si decretavano alcune disposizioni per ridurre nei limiti di una evidente necessaria economia le spese per la musica. Sembra che fino allora il canonico prefetto, ch'era Attilio Ceci, cercasse di aiutare il maestro e i cantori con qualche regalia straordinaria: sta in fatto che si deliberò di dare al maestro non più del consueto onorario di sei scudi e di pagargli, per il mantenimento dei fanciulli, non oltre i due scudi e mezzo fissati per ciascuno di essi, escludendo severamente ogni altra propina. Si deve notare che tale decreto fu concertato mentre il canonico prefetto, amico del Pierluigi, era fuori di Roma.

Il Pierluigi non accettò tale deliberazione, reputando insufficente la somma assegnata per il vitto dei ragazzi; e, al termine dello stesso mese di luglio, abbandonò la Cappella, portando seco il figliuoletto decenne Rodolfo, che faceva parte della *schola cantorum* (« *d. Jo. Petrum Aloysium magistrum dictae cappellae una cum filio pene improviso abscessisse* »).

Dal verbale capitolare che dà conto dell'accaduto, si apprende che nessuno pensò a trattenere il Palestrina, che i canonici presero atto (pare quasi con soddisfazione!) di quella partenza e incaricarono la commissione di cercare e nominare altro maestro per la direzione. Il solo canonico prefetto, al suo ritorno in Roma, mostrò di

essere solidale col Pierluigi dando le dimissioni dalla sua carica.

La sdegnosa risoluzione del nostro compositore appare tanto più spontanea, in quanto egli non aveva in vista nessun nuovo posto da occupare; e dovranno trascorrere sette mesi prima ch'egli trovi disponibile quello della basilica liberiana.

Durante la sua permanenza in San Giovanni, il Pierluigi non dette, e non era forse in grado di poter dare, alla luce alcuna sua opera: tuttavia gli editori di Venezia e di Roma, che continuamente stampavano raccolte di madrigali, favorite da un largo smercio, si giovarono spesso della collaborazione di *Giannetto*, nome col quale egli è sempre designato in quelle composizioni.

Nel Secondo libro dei madrigali a quattro voci di Cipriano de Rore (Venezia, 1557) vi è una serie di quattordici madrigali composti dal Palestrina (il primo comincia *Da fuoco così bel nasce il mio ardore*), sopra altrettante ottave d'ignoto poeta, composte in modo che l'ultimo verso di ogni stanza è preso, in ordine consecutivo, dal famoso sonetto « *Pace non trovo e non ho da far guerra* » del Petrarca. Nel Secondo libro delle Muse a quattro voci (Roma, 1558) si trovano, di *Giannetto*, la canzone del Petrarca « *Chiare, fresche, e dolci acque* » in cinque parti, l'altra canzone « *Voi mi poneste in foco* » in quattro parti, e il

madrigale « *Se da' soavi accenti* ». Il Secondo libro delle Muse a cinque voci (Venezia, 1559) contiene il madrigale « *Ogni loco mi porge* ». Il Primo libro dei madrigali a cinque voci dello Striggio (Venezia, 1560) comprende « *Donna bella e gentil ch 'l nome avete* ». Nel Terzo libro delle Muse a cinque voci (Venezia, 31 gennaio 1561) si trovano altri otto madrigali: 1) *Com'in più negre tenebre;* 2) *Io son ferito, ahi lasso;* 3) *Il dolce sonno in cui sepolto giace;* 4) *Se ben non veggan gli occhi;* 5) *Se fra quest'erbe e fiori;* 6) *Dolor non fu;* 7) *Se lamentar augelli, o verdi fronde* (Petrarca); 8) *Struggomi e mi disfaccio.*

Sono in totale trentaquattro madrigali.

VIII

Il Pierluigi alla Cappella liberiana. Il Primo Libro di Mottetti.

La fondazione della Cappella liberiana nella basilica di Santa Maria Maggiore rimonta ad un periodo che non si è potuto ancora stabilire con certezza, ma che può fissarsi nella seconda metà del secolo XV. Le prime notizie conosciute della sua esistenza non vanno più indietro del 1527 e

del 1530, quando un cantore romano, tal Giacomo Coppola, aveva già l'incarico, e lo tenne per molto tempo, di mantenere i fanciulli appartenenti alla *schola cantorum*: quello stesso Coppola che nel 1537 nutriva il piccolo Giannetto Pierluigi insieme con gli altri cinque compagni.

La scuola di fanciulli, proprio in questi anni, richiamava tutte le cure del Capitolo della basilica, nel senso che i piccoli cantori dovessero ricevere una sicura educazione musicale e potessero riuscire un elemento valido per la Cappella.

Dei primi maestri direttori, oltre Rubino Mallapert, precettore del Pierluigi, ci è restata traccia di quel tal Roberto (de Févin?) di cui si è parlato più indietro, e sicura menzione di Firmino Lebel (1540-45) e di Adriano Valent, che già maestro nel novembre 1550 vi rimane fino a tutto il febbraio del 1561.

Anche la Cappella liberiana, come le altre, aveva duramente sofferto delle condizioni tristi della città, provocate dalle recenti guerre. Nel settembre del 1556, al momento del passaggio delle truppe del duca d'Alba, era stata ridotta prudentemente, in via provvisoria, a quattro cantori adulti, ai soliti quattro ragazzi e al maestro, oltre i quattro cantori del Coro.

Passato l'angustioso periodo, la Cappella tornò ad essere ristabilita nella sua efficienza e nel feb-

braio del 1560 si potè aumentare anche lo stipendio del maestro (Valent), che da quattro scudi fu portato a sei.

E in questa misura, ch'era la normale, lo ebbe il Pierluigi quando, col 1 marzo 1561, ottenne la nomina al posto; a suo carico stava inoltre il mantenimento dei quattro piccoli allievi, pel quale gli si corrispondeva il consueto rimborso di due scudi e mezzo per ciascuno. Felici tempi quando si giudicavano sufficenti trentatre baiocchi al giorno per nutrire quattro ragazzi!

Non sappiamo per quale ragione il posto di maestro della basilica liberiana era venuto a risultare vacante alla fine di febbraio; e nemmeno sembra lo fosse per la morte del Valent. La proposta per l'accettazione del Pierluigi trovò favorevoli tutti i canonici, nessuno eccettuato, come si legge nel decreto capitolare del 1 marzo. Egli tornava quale direttore in quella Cappella dove vent'anni addietro aveva cominciato ad apprendere i primi elementi musicali; e non si può negare che il piccolo « Giannetto » non avesse fatto onore a quella scuola! E proprio col nome di « Giannetto », e « Giovannetto » da Palestrina, vediamo nei libri dei conti, durante i primi mesi del suo magistero, che vengono ancora intestati dall'economo della basilica i pagamenti dello stipendio.

Al maestro venne affidata pure la disciplina dei cantori, con l'incarico di multarli per le tardanze o per le assenze del servizio. La Cappella constava in quel tempo (per esempio nel marzo 1562) di undici cantori adulti e dei ragazzi, che non oltrepassavano mai il numero di quattro.

Proprio nel momento in cui il Palestrina aveva ottenuto quella carica, fu in pericolo di perdere la pensione del Vaticano. Nella Cappella pontificia era stato ammesso, nel febbraio 1561, un nuovo cantore, tale Luca de Longinquis, e sembra che il tesoriere non trovasse i fondi per pagare il nuovo stipendiato; i cantori pontificii, riuniti in congregazione l'8 aprile, furono di parere che se il tesoriere avesse fatto la proposta di pagare soltanto o i « coniugati » o il de Longinquis, si dovevano, nel caso, escludere i primi. Ora i « coniugati » erano il Ferabosco e il Pierluigi, essendo il Barre morto da un anno. Fortunatamente per i pensionati la cosa fu risolta in modo da non danneggiare alcuno.

Il Palestrina cominciò frattanto a far dono di suoi lavori alla Cappella pontificia; nei codici 38 e 39 dell'archivio di essa — scritti dal copista compositore francese Giovanni Parvi nel 1563 — si trovano appunto questi suoi primi omaggi. Il codice 38 contiene trentanove fra Mottetti e Salmi, tutti di autori francesi, eccetto due Mottetti del

nostro compositore, *Beatus Laurentius*, a cinque voci, pubblicato poi nel 1569, e *Estote fortes in bello*, a sei voci, i quali mostrano la profonda perizia sua nel contrappunto. Ma la genialità del Palestrina rifulge soprattutto nella Messa a sei voci contenuta nel codice 39. Il volume si apre appunto con questa Messa di Giannetto, che ha per titolo il tema adoperato *Ut, re, mi, fa, sol, la;* le altre cinque Messe sono tutte di autori francesi e spagnuoli. Il tema della scala diatonica, adoperato in ogni tempo dai compositori per dar saggio della loro fantasia, viene qui continuamente riprodotto con « una giocondissima varietà di accordi », con sapiente uso di fughe e d'imitazioni « congiunto ad una naturalezza fluida di melodie e ad una soave facilità di canto », come scrive il Baini; il quale giudica il *Crucifixus* di questa Messa, ch'è un quartetto a due soprani e due contralti, uno dei tratti sommi dell'immortale artista. La Messa fu poi compresa nel terzo libro, dato in luce nel 1570.

Nei primi anni del suo magistero in Santa Maria Maggiore il Pierluigi si decide a pubblicare per le stampe la sua terza opera, consistente in una raccolta di Mottetti a quattro voci.

La prima edizione di questo volume si deve riportare — secondo la testimonianza del Baini — all'anno 1563. E quello scrittore ne cita il seguen-

te titolo, che però dubito sia incompleto ed inesatto: « *Motecta festorum totius anni, cum communi Sanctorum quaternis vocibus a Joanne Petro Aloysio praenestino edita. Liber primus. Superiorum permissu. Romae, apud haeredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum brixiensium.* 1563».

Il Baini aggiungeva che il volume fu offerto, senza alcuna lettera di dedica, al cardinale Rodolfo Pio di Carpi e di « aver veduto » (frase che non dice riguardo all'edizione del 1563) altre quattro edizioni, del 1585, del 1590, del 1601 e del 1622.

Sta in fatto che l'edizione citata dal Baini resta tuttora affatto ignota e che la più antica edizione conosciuta di questo primo volume di Mottetti — di cui l'*unicum*, completo, è posseduto dal Liceo musicale di Bologna — rimonta all'anno 1571; è stampata a Venezia, consta di quattro fascicoli in quarto oblungo, uno per voce, e porta il titolo seguente:

MOTECTA FESTORVM
totius anni cum Communi Sanctorum
Io: Petri Aloisii Praenestini Chori Sancte
Mariae Maioris in Urbe Magistri.
Quaternis vocibus.
LIBER PRIMUS.
Venetijs Apud Filios Antonij Gardani.
MDLXXI.

Nella pagina seguente è contenuta la lettera di dedica al cardinale di Carpi.

Non v'ha dubbio che questa edizione di Venezia sia una ristampa (in cui si riproduce integralmente il titolo della precedente), dato che nel 1571 il Pierluigi non era più maestro della basilica liberiana da cinque anni. Ora i limiti di tempo in cui fu emessa l'edizione principe (oggi, come ripeto, non reperibile), non solo possono fissarsi nel periodo in cui l'autore rivestiva la qualità accennata, e cioè tra il 1.° marzo 1561 e il 1566, ma essere ristretti tra il 1561 e il 2 maggio 1564, giorno in cui morì il cardinale di Carpi.

L'edizione citata dal Baini porta veramente la data del 1563? Fu stampata proprio nell'officina dei Dorich? O quello scrittore conobbe soltanto le quattro ristampe da lui « vedute » e conformò il titolo della sconosciuta primiera edizione secondo la sua immaginazione, fidandosi di poter riuscire prossimo al vero? Poichè il titolo da lui riprodotto ha certamente una lacuna — nelle parole « *Chori Sancte Mariae Maioris in Urbe Magistri* » (riprodotte non solo nella ristampa del 1571 ma altresì in quella del 1579) — e mostra un anacronismo quando dice « *apud haeredes Valerii et Aloysii Doricorum* », dato che Valerio Dorich risulta *vivente* fino al 1565 ed è soltanto nel 1566 che ha principio la ditta degli eredi Dorich!

In ogni modo la perdita dell'edizione principe non porta nessun danno agli studi: di essa conosciamo ben nove ristampe: del Gardane di Venezia nel 1571, nel 1574 (completa nella biblioteca comunale di Assisi) e nel 1579; del Gardane di Roma nel 1585, del Coattino di Roma nel 1590 (completa presso la biblioteca di Santa Cecilia *), degli eredi Scotto di Venezia del 1575, del Gardane di Venezia del 1601, del Falesio di Anversa del 1613 e infine del Soldi di Roma del 1622.

Nelle prime di esse, oltre l'indirizzo,

Ad Rodulphum Pium
Carpensem S. R. E. Cardinalem Ostiensem
et amplissimi
ordinis decanum
Ioan. Petrus Aloysius Praenestinus

è riportata per intero la seguente lettera di dedica, sconosciuta al Baini:

Quantus sit fructus in arte musica, Cardinalis Illustrissime, vel commoditatis optandae, vel honestae voluptatis, facile declarant tot summi ingenii homines, qui multum ad eam illustrandam operae et studii contulerunt, et ab antiquis pru-

* Esemplare appartenuto al sac. Giovanni Celi, cantore pontificio dal 1730.

denter fictae fabulae, quibus res etiam mutas et inanimas tradiderunt cantus jucunditate commoveri. Quare non injuria majores nostri sapientissimi mortales eam veluti quoddam rerum divinarum condimentum in sacris adhiberi voluerunt, ut quos pietas et religio in templa deduxisset, eos numerosus ille vocum in tanta varietate concentus, et canendi suavitas, voluptate ipsa retineret. Quod si quantum industriae viri singulari artificio in cantilenis corruptissimis omni suavitate condiendis posuerunt, tantum in carminibus divinis exornandis dicassent, aliquanto certe melius cum rebus humanis ageretur. Ego vero, etsi mihi debilium virium mearum maxime conscius sum, nihil tamen habui antiquius, quam ut omnia quae toto anno, alia aliis temporibus decantantur in iemplis, quanta maxima possem venustate cantus, hominum auribus commendarem.

Hoc igitur opus dignum nobilitate artis, dignum hac aetate et hoc usu, quod aliquot annis assidua exercitatione comparavi, dignum denique praefecto cantorum in antiquissimo et religiosissimo Templo D. Mariae Virginis ad nives esse duxi, quod diuturna cura et commotatione compositum, et qua potui elaboratum industria, et hoc quantumcunque est in me artificio expolitum, tibi patrono meo, Cardinalis Amplissime, mitto dicoque, cum ut Illustrissimo nomine tuo commendatius exeat

in hominum manus, tum vero ut quocunque officio et ratione possum, omnibus hominibus testatissimum relinquam, a me tibi patrono optimo religiosissime omnia deberi.

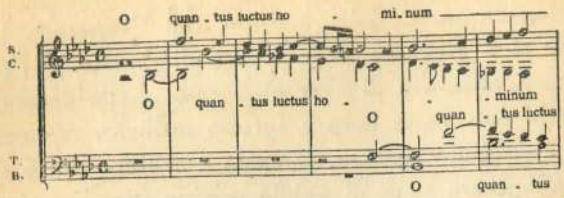
Rodolfo dei principi Pio, di Carpi, nato nel 1501 e cardinale a trentasei anni, fu uno dei personaggi più ragguardevoli di quel secolo; come intimo e consigliere di tutti i papi del suo tempo, da Paolo III a Pio IV, l'operosità sua nelle faccende politiche e nelle questioni religiose fu continua ed autorevole: godeva fama di uomo assai dotto e di carattere integro e costumato: appartenne all'Inquisizione romana e prese parte anche alle riforme del clero e al concilio di Trento. Per queste sue tendenze si può spiegare l'omaggio del Palestrina *, tanto più che il Pio era appassionato per le arti ed il suo nome è rimasto famoso per la sua meravigliosa villa al Quirinale, ricca di statue, marmi antichi, bronzi, terracotte, per le sue raccolte di opere d'arte, e per la sua biblioteca che offriva agli studiosi i libri e i manoscritti più rari, alcuni di un valore incalcolabile.

La raccolta consta di trentasei Mottetti, adatti per essere cantati nelle principali festività del calendario ecclesiastico; i testi sono scelti, nella

* Chi sa ch'egli non sia stato il padrino di battesimo di Rodolfo Pierluigi!

maggior parte, dalle antifone del Vesperale. Come si è espresso nella lettera di dedica, il Palestrina attestava di aver elaborato quelle composizioni con vigile cura e forbito artificio, mettendo a contributo scienza, fantasia e sentimento; e con l'adoperare temi di nobile origine (per lo più sono spunti di canto gregoriano), ripudiando quelli tolti da canzoni popolari (le *cantilenae corruptissimae*); per modo infine che l'opera riuscisse degna dell'ufficio ch'egli rivestiva, dell'arte sacra, dell'uso cui serviva e del momento in cui appariva, quando cioè il movimento di riforma stava acquistando sempre maggior impulso e il Concilio di Trento s'investiva della questione relativa alla musica figurata nelle chiese.

L'autore diceva il vero; questi Mottetti sono semplici e nobili, le quattro parti si muovono con eleganza e sobrietà, il colorito delle voci produce i più svariati effetti; e, per ottenere la necessaria varietà di ritmo la polifonia si avvicenda con accordi omofoni, il tempo pari si alterna col dispari. Cominciano qui ad apparire i famosi *Alleluia* del Palestrina — che sembra irraggino verso il cielo le gioiose grida di mille voci esultanti. I migliori Mottetti, anche per il sentimento profondo che li anima, sono *Dies sanctificatus, Valde honorandus est,* l'espressiva preghiera *Salvator mundi,* il commovente *O quantus luctus*



il *Quam pulchra sunt* e il *Veni sponsa Christi*, delicato ricamo sul gentile spunto gregoriano.

IX.

Il Concilio di Trento e la riforma della musica figurata nella chiesa.

Allorchè il Pierluigi, nella sua lettera dedicatoria al cardinale di Carpi, cioè ad uno dei più zelanti assertori delle riforme, parla di aver condotto il proprio lavoro in modo che riuscisse degno di quel tempo e dell'uso cui era destinato (« *dignum hac aetate et hoc usu* »), si riferisce appunto alle recenti massime stabilite dal Concilio di Trento circa la musica figurata nelle chiese.

L'ingresso del Pierluigi nella vita artistica romana aveva coinciso coll'inizio del periodo della riforma e della restaurazione cattolica, la quale, partendo da Giulio III, arriverà, culminando, fi-

no a Pio V. Il merito di aver portato alla conclusione l'annoso concilio, base di questa riforma, spetta purtanto a Pio IV de' Medici (1560-1565), che operò anche la trasformazione della Curia romana, dei suoi tribunali e degli istituti di istruzione. Fu di importanza decisiva, in questo fatto, che gli stessero a lato il proprio nipote e segretario Carlo Borromeo, Gaetano Thiene, Ignazio di Loyola e Filippo Neri, vere personificazioni, nella forma più pura, dello spirito della riforma cattolica.

Il Concilio di Trento, sospeso dal 1552 (con la sessione XVI), si riaprì nel 1562, e la trattazione delle questioni proseguì per alcune sessioni fino alla XXII, la quale si occupò del « sagrificio della messa ». Le discussioni sugli « abusi della messa » ebbero luogo nelle riunioni preparatorie dal 10 al 14 settembre 1562, e in queste si parlò finalmente della musica figurata, per ciò che aveva appunto relazione con la messa.

Due erano gl'inconvenienti principali che si deploravano generalmente nella musica sacra: *a*) le parole del testo cantato non risultavano intelligibili; *b*) il carattere delle composizioni non rispondeva al vero sentimento religioso.

Il sistema di comporre era inteso fino allora nel senso che lo scrittore dovesse preoccuparsi fino ad un certo punto di servire la parola con un com-

mento significativo, quanto di mostrare, più che altro, la sua perizia tecnica. Da qualche anno si era conchiusa la parabola della scuola franco-belga, con l'esaurimento di tutte le possibili combinazioni che l'estro matematico di quegli autori aveva potuto immaginare. Così non si vedevano più quelle astruserie, ad esempio, di un canto combinato in modo che la stessa parte poteva essere eseguita contemporaneamente da quattro voci ciascuna con misura di tempo differente, oppure da tre voci, una delle quali cominciasse dal principio, una dal fine procedendo a ritroso, l'altra dal mezzo; oppure da due voci, capovolgendo la carta! Artifizi celati spesso da un motto latino, che pure bisognava interpretare!... Era però rimasto e adoperato frequentemente l'artificio del *canone;* una forma di rigorosa imitazione (parlo pei non musicisti) che si produce allorchè un periodo musicale è scritto in maniera che ogni misura di esso stia sempre in relazione armonica con una delle misure precedenti.

Dall'uso di questi artifici ne risultava che le parole del testo dovessero spesso essere sottoposte a lunghi giri di frasi e quindi divise in tante sillabe, distanti molte misure e separate da numerose note l'una dall'altra; quando poi si pensi che queste frasi venivano cantate simultaneamente da quattro, cinque e sei voci, si può immagi-

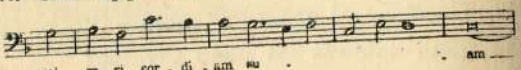
nare se l'intelligenza delle parole doveva risultare con chiarezza!

Quasi tutto ciò non bastasse, era divenuto di uso comune il far sentire nello stesso momento due o più testi diversi e d'inserire nelle parole liturgiche della messa altre orazioni. Un esempio, che ho citato nelle pagine antecedenti, è quello della Messa « *Ecce Sacerdos magnus* » del Pierluigi medesimo. Il Morales, in una sua Messa, faceva cantare da una voce tutta intiera l'*Ave Maria*, mentre le altre parti nel contempo, cantavano le parole del *Kyrie*, del *Gloria*, del *Credo*... Hobrecht v'inseriva le Antifone del Natale; il Tinctor brani del *Te Deum;* il Guerrero un'antifona della Vergine; Pietro de la Rue una lunga sequenza dell'Addolorata, simile allo *Stabat Mater* e così tanti altri autori con la più libera licenza di scelta e con testi magari scritti per l'occasione e non compresi nella liturgia. Vi sono perfino Mottetti di Festa, Mouton, Josquin des Prés, Gombert, Loyset, a quattro voci, ognuna delle quali cantava un testo diverso!

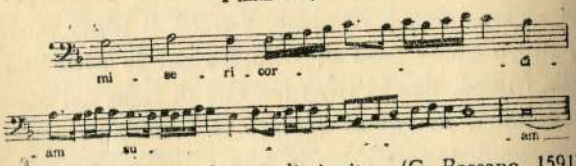
Il carattere delle composizioni non rispondeva poi al sentimento religioso, perchè il tema iniziale, preso quale base di sviluppo per le varie parti della Messa, non si ricavava che di rado dal canto gregoriano, ma quasi sempre lo forniva lo spunto di canzoni popolari più in voga. Nell'archivio del-

la Cappella pontificia si conservano circa un centinaio di Messe, scritte da compositori quasi tutti francesi e spagnuoli, dalla fine del '400 al principio del '500, scelte per essere eseguite alla presenza del Vicario di Cristo, che hanno per titolo quello medesimo delle canzoni che servirono quale tema; e lo spunto della cantilena popolare (questa spesso adatta per ballare) è di solito riprodotto, con le stesse parole, durante il *Kyrie*. Come dovevano riuscire edificanti le Messe *L'ardent désir*, o *Mon mari m'a diffamée* o *Princesse d'amourettes* o *La belle se sied auprès de la tour*; oppure *Baisez-moi* o *Des rouges nez* (!) o *Le facheux sot!* Anche uno dei più celebri cantori del papa, Cristoforo Morales, contemporaneo del Pierluigi, scriveva tre Messe coi temi delle canzoni *Mille regrets*, *l'homme armé*, *Tristezas ne matan triste de mi*.

L'abilità poi degli esecutori, mediante le *diminuzioni* che apportavano al canto e gli abbelli-



PIERLUIGI, *Benedicta sit* (Mottetto).



La stessa frase « diminuita » (G. Bassano, 1591)

menti — scale, volate, gruppetti, agilità — rendeva anche più effeminata e mondana quella musica; « *mollior* » come si diceva nel linguaggio ufficiale; e il cosidetto *contrappunto alla mente*, e cioè l'aggiunta estemporanea di una parte, eseguita da un cantore al di sopra dello sviluppo polifonico, doveva appunto rivestire quei caratteri di mollezza tanto poco confacenti alla severa indole del canto sacro.

Oltre gl'inconvenienti deplorati nel campo vocale, devono essere fatti notare quelli derivanti dall'abuso di adoperare strumenti a fiato e a corda per sostegno dei cantori e per rinforzare la sonorità dell'armonia dei cori esigui o nei vasti ambienti. I suonatori più esperti gareggiavano poi di bravura coi cantori stessi nell'unire altre parti al concento con virtuosismo estemporaneo — il già detto *contrappunto alla mente*.

E sempre nel campo strumentale, si lamentava che gli organisti, durante le funzioni sacre, suonando a solo negli intermezzi, eseguissero *ricercari, fantasie* e *toccate*, ricavati per lo più dai balletti in voga, che dalla lenta *Sarabanda* giungevano alla vivace *Gagliarda*.

Per togliere così gravi difetti, i Padri del Concilio tridentino pensarono di ricorrere ad un rimedio radicale : quello di abolire del tutto il canto figurato durante la celebrazione della messa.

Che alcuni vescovi avessero patrocinato così grave proposta non è da mettersi in dubbio; contro di essa si schierò però la grande maggioranza dei congregati e più di tutti insorsero specialmente gli spagnuoli. L'insigne storico del Concilio, lo Sforza Pallavicini, il quale scriveva alla distanza di un secolo, affermava appunto: « Si trattò ancora di bandire affatto da' sacrificii la musica; ma i più, e massimamente gli spagnuoli, ve la commendarono, si come usata dalla chiesa per antichissimi tempi, ed acconcio istrumento ad infonder per dolce modo negli animi i sensi della pietà; ove e il tenore del canto, e il significato delle parole sia divoto; e quello aiuti e non impedisca l'intendimento di queste ».

Nella riunione plenaria del 17 settembre, ossia nella sessione XXII, fu pertanto approvato il seguente decreto: « *Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur* (*Ordinarii locorum*) *arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit* ». Non era certo il divieto assoluto, ma quella designazione di canti « lascivi od impuri » e di « musica con organo » riusciva assai pericolosa per l'arte, poichè poteva anche significare, a seconda della severità di chi doveva interpretare quelle norme, l'esclusione di ogni canto che non fosse quello gregoriano.

Trascorse quasi un anno; e nei lavori preparatorii per la XXIV sessione si tornò di nuovo a discutere la questione della proibizione del canto *mollior* e della musica d'organo. I difensori della polifonia vocale insistettero nel sostenere — e gli spagnuoli presentarono anche due memorie a stampa — che il decreto dovesse limitarsi ad escludere soltanto quel genere che risentiva troppo di profanità e di effeminatezza, ed imporre ai compositori di curare la piena intelligibilità del testo.

Un primo abbozzo dei numerosi articoli riguardanti le materie della riforma da trattarsi nella penultima sessione del Concilio, fu inviato ai vari principi regnanti per la loro approvazione, e, tra essi, a Ferdinando I d'Austria. Anch'egli volle, con lettera del 23 agosto 1563, spendere una parola di raccomandazione in favore della musica figurata; non però in quel senso categorico che credette lo storico Ambros, il quale indicava l'imperatore addirittura come il salvatore della musica sacra!

Nella sessione XXIV, dell'11 novembre 1563, si prescrisse, frattanto, che fosse rimesso al giudizio di ogni vescovo, per la propria rispettiva diocesi, di regolarsi nel modo più conveniente per la dignità del culto circa i *molliores cantus* e le *symphonias*.

Non sarà privo d'interesse riportare, a questo punto, una versione particolare che, dei fatti che precedettero il decreto, dava il letterato Lelio Guidiccioni, in una sua lettera del 1637, diretta al vescovo Suarez, l'autore della *Praeneste antiqua*. Dopo aver detto dell'intenzione dei congregati di proibire « con espresso decreto la musica nelle chiese », il Guidiccioni narra che, nel giorno medesimo in cui ebbe luogo la sessione, fu cantata una Messa del Palestrina, spedita a bella posta colà dal cardinale di Carpi « il quale sosteneva le parti della musica »; e che « la maniera castigata dell'arte unita ai soavi concenti dell'avveduto maestro » produssero tale impressione nei membri del Concilio, da persuaderli, più d'ogni altra perorazione, che non v'era bisogno di giungere ad estreme risoluzioni per salvare il decoro delle funzioni sacre.

Questo racconto fu, dal maggior biografo del Pierluigi, tacciato di romanzesco; ma noi sappiamo che nel fondo di ogni tradizione — anche se inesatta nei particolari — v'è sempre un principio di realtà; e il Guidiccioni era talmente avanzato in età, nel 1637, da poter avere appreso quelle circostanze, nei suoi anni giovanili, da testimoni del fatto. Che si eseguissero musiche a Trento, durante il Concilio, è indubitato, perchè otto o dieci cantori pontificii si erano appositamente tra-

sferiti in quella città. Inoltre la citazione del cardinal di Carpi aggiunge un altro elemento per la credibilità del racconto: quel personaggio apparteneva politicamente al partito degli spagnuoli e la sua inframmettenza nella questione, con un'opera del Pierluigi, troverebbe piena rispondenza non solo con la circostanza dell'offerta del libro di Mottetti, fattagli in quel tempo dal Pierluigi — che chiama suo « patrono » il cardinale Pio — ma con tutto il contesto della lettera di dedica con la quale il Maestro accompagnava l'offerta stessa.

Ad ogni modo la figura del Pierluigi, se non compare al Concilio di Trento, appare certamente in Roma allorchè si trattò di applicare quelle riforme. In questo campo le testimonianze sono numerose e concordi, e nelle narrazioni degli scrittori comincia ad essere citata la Messa *Papae Marcelli*.

Ed allora conviene risalire ai tempi di Marcello II Cervini, e fare quindi, come nei romanzi, un passo indietro.

X.

L'origine della Messa Papae Marcelli.

Delle Messe composte dal Palestrina, che giungono al cospicuo numero di novantaquattro, soltanto una porta la singolare denominazione *Papae Marcelli* « di papa Marcello ». Tutte le altre, quando hanno un titolo, portano quello che deriva dal soggetto musicale preso per base della composizione; e quindi *Iste confessor, Aeterna Christi munera, Dies sanctificatus, O admirabile commercium, Nasce la gioia mia, L'homme armé, Vestiva i colli;* oppure recano l'indicazione del modo gregoriano in cui sono intessute, *Primi toni, Quinti toni, Octavi toni;* o ancora più semplicemente sono dette *Brevis, de Feria, Sine nomine...*

Il titolo *Papae Marcelli* figura sulla prima stampa di quel lavoro al tempo di Pio V (1567), dodici anni dopo la morte di Marcello II Cervini, allorchè erano già trascorsi i pontificati di Paolo IV e di Pio IV, e quando il nome di Marcello II poteva dirsi quasi dimenticato, data l'estrema brevità del suo governo. Il Pierluigi, durante questo periodo, anzi da ben tredici anni, non aveva più dato in luce alcuna sua Messa.

Il Maestro, almeno negli scritti che di lui ci son rimasti, non ha mai spiegato il perchè di tale appellativo, che segna come un titolo di appartenenza da parte del Cervini su quella Messa; ma egli non poteva aver contraddistinto così particolarmente un suo lavoro senza una speciale e profonda ragione e senza che vi fosse annesso il ricordo di un fatto artistico memorabile. E d'altronde il Pierluigi non aveva ricevuto da quel pontefice alcun beneficio, morale o materiale, che l'obbligasse a dimostrare, e dopo tanti anni, la propria riconoscenza.

Nel 1609, con l'Agazzari, nel suo discorso *Del suonare sopra il basso con tutti strumenti,* comincia a divulgarsi una narrazione che si aggira su questo tema: « un papa avrebbe voluto bandire la musica dalla chiesa, ma il Pierluigi lo impedì scrivendo una Messa — e precisamente quella *Papae Marcelli* — la quale mostrò che i vizi e gli errori lamentati erano propri dei compositori e non della musica ».

La narrazione viene via via ripetuta dal Banchieri (nell'anno stesso 1609), da Agostino Pisa (1611), dal Cresolli (1629), da G. B. Doni (1647), dal Berardi (1670), dal Liberati (1685), dall'Adami (1711), da Pietro Polidori (1744), dal Rodotà (1749), senza contare gli altri autori più moderni che da quelli ricopiarono.

Ogni scrittore, pur mantenendo la narrazione sullo schema che si è indicato, aggiunge del suo particolari e circostanze varie: eccettuati l'Agazzari e il Cresolli, tutti indicano però Marcello II come il papa che intendeva di proibire la musica; ad essi bisogna aggiungere l'autorevole Platina, nelle sue vite dei pontefici. Il Doni, dal canto suo, aggiunge che Marcello II volle applicare le norme del Concilio tridentino, cosa che è subito da escludere perchè, come si è visto, quel Concilio si occupò della musica soltanto sette anni dopo la morte del Cervini.

Gli autori citati, buona parte dei quali vissero in Roma, si ricopiarono forse l'un l'altro; ma non è dubbio che in Roma esisteva una tradizione in quel senso, viva ancora ai tempi del Pitoni (morto nel 1743) e risaputa da « tutti li virtuosi più vecchi del papa », come scriveva il Chiti, nel 1745, al padre Martini. Il quale sosteneva, all'opposto, che Marcello II, nei venti giorni di pontificato, non aveva avuto il tempo di compiere tante cose « come la preparazione del decreto pontificio, la composizione d'una Messa da parte del Pierluigi, le varie prove necessarie alla buona esecuzione, l'esecuzione stessa ed infine la promulgazione di una nuova bolla decretante l'adozione di quell'opera come prototipo del nuovo stile sacro ».

Il padre Martini aveva immaginato troppo complicate queste circostanze; ma la sua opinione fu accettata dal Baini e da lui strenuamente difesa. Questi riservò un lungo capitolo della sua ponderosa opera per dimostrare come il Cervini non si fosse applicato alla riforma *nè giusta la mente del Concilio tridentino* (e qui aveva facilmente ragione), *nè di proprio consiglio*.

Il Baini si fondava sopra tutto sulla testimonianza, per dir così negativa, di due diari del tempo: quello del cerimoniere pontificio Ludovico Bondone de Branchis e quello del puntatore segretario della cappella apostolica, il de Montalvo, i quali tacciono completamente sulla questione. Ma il cerimoniere si attiene unicamente al suo compito di descrivere le varie funzioni papali e quanto aveva di attinenza con esse, senza narrare la cronaca del pontificato; il puntatore tace sopra ogni argomento che riguardi la parte artistica della Cappella e si preoccupa sopra tutto di registrare i pranzi e le regalie straordinarie...

Il Baini impugnava di errore anche una frase dell'enciclica pubblicata da Benedetto XIV in occasione dell'anno santo 1750, frase che è così concepita: « Del gran pontefice Marcello II si legge ch'era risoluto di levare la musica dalle chiese, riducendo il canto ecclesiastico al canto fermo, co-

me può vedersi nella di lui vita scritta da Pietro Polidori ». Eppure come si poteva dubitare che un atto ufficiale pontificio contenesse affermazioni non fondate su testimonianze ineccepibili e su basi sicure? E tale garanzia offriva appunto il Polidori, il quale, compilando, per invito dello stesso Benedetto XIV, la biografia di Marcello II, s'era giovato, oltre che di numerose fonti manoscritte, di una vita inedita di quel papa composta proprio dal fratello di lui, Alessandro Cervini.

Ma ora è il momento di dire, in brevi parole, quanto è necessario per mettere in rilievo la figura morale del pontefice Cervini, per la parte che riflette la sua azione nella Riforma.

Nato nel 1501 — figlio di uomo coltissimo e rigido di costumi com'era Ricciardo Cervini — crebbe in mezzo agli studi e alle pratiche religiose, amante così dei libri come della vita sobria e castigata; coltivò l'astronomia, la matematica, l'architettura e l'archeologia; ma ebbe singolare predilezione per le materie umanistiche, tanto da essergli facile esprimersi in versi e in prosa con eleganza e prontezza.

Asceso al trono Paolo III Farnese, grande amico del padre, Marcello divenne uno dei suoi familiari e giunse ben presto ad essere l'intimo del papa e il suo braccio destro. Tra le varie cariche da lui sostenute vi fu quella che gli affidava la

biblioteca vaticana, la quale sotto il Cervini raggiunse appunto il più alto sviluppo, mentre i dotti e gli studiosi trovavano in lui l'aiuto più efficace e il più liberale sostegno. Ma la missione più importante e delicata ebbe andando a rappresentare come Legato, la potestà pontificia al Concilio di Trento, nella sua prima convocazione (1545-48), insieme coi cardinali Pole e Ciocchi del Monte. In questa occasione portò seco, in qualità di segretario, Angelo Massarelli, di cui si tornerà a parlare.

Quando il cardinal Ciocchi del Monte, suo Collegato nel Concilio, successe al Farnese, col nome di Giulio III, il Cervini restò il consigliere del nuovo papa, specialmente nelle cose della Riforma ed ebbe mano anzi nella compilazione della Bolla di riconvocazione del Concilio. Durante questo secondo periodo, che durò dall'aprile del 1551 all'aprile del 1552, egli non tornò a Trento come Legato, ma prestò egualmente il proprio consiglio: quale segretario del Concilio fu riconfermato il Massarelli.

Alla morte di Giulio III l'opinione pubblica era così persuasa della necessità di nominare a successore un uomo del tutto lontano dalle mollezze della vita mondana, che giudicò subito il Cervini essere il futuro papa; e ciò malgrado egli avesse avversi il partito francese e altri cardinali italiani,

timorosi per la rigidità di un simile rappresentante; il quale aveva già dichiarato « esser giunto il tempo che, con l'aiuto di Dio, poteva darsi alla tribolata chiesa un capo tale da gareggiare coi santi e dotti papi del tempo antico e che fosse un vero vicario di Cristo ».

Eletto infatti il Cervini, il partito della Riforma otteneva un decisivo successo di fronte agli intrighi di Spagna e di Francia. Proclamato la sera del 9 aprile 1555, di martedì santo, il giorno seguente fu consacrato vescovo e coronato papa; l'11 aprile Marcello II (egli aveva voluto conservare il nome di battesimo) fa chiamare Angelo Massarelli, il quale, come si è detto poco fa, era stato segretario del Concilio e conservava tutte le scritture sulle riforme preparate da Giulio III, e gli ingiungeva di riassumerle e di tenerle a sua disposizione.

Il Massarelli, uomo di fiducia del Cervini, è autore di un dettagliato diario che comprende specialmente le cose religiose e le faccende della Riforma. Questo diario, com'è noto, fu pubblicato dal Merkle nella sua collezione di testi riguardanti il Concilio. Sentiamo che cosa annota questo testimonio autorevole ed intimo del pontefice, sotto la data di venerdì santo 12 aprile 1555.

Il papa discende in cappella per presenziare le funzioni sacre. Proprio nei giorni di lutto e di

dolore, in cui si commemora la passione del Salvatore e proprio nel luogo in cui risiedevano il rappresentante di Dio e i cardini dell'orbe cristiano, i cantori pontificii, oltre al recitare i testi sacri senz'alcuna riverenza, usavano, per la parte musicale, composizioni di uno stile tale e le cantavano in modo che l'esecuzione riusciva improntata alla più festosa allegrezza!

Marcello II, evidentemente sdegnato, fa chiamare i cantori ed ingiunge loro che in quei giorni consacrati ai misteri della passione e morte di Cristo, i canti da recitare (*quae recitanda erant*) dovessero essere eseguiti in modo da corrispondere alla circostanza, e che le parole dei brani di musica (*quae proferebantur*) si potessero udire e comprendere chiaramente. E l'ordine venne messo in esecuzione dai cantori con la più grande soddisfazione degli astanti.

Ecco le parole precise del Massarelli:

Hac die Veneris sancta, Pontifex ad audienda sacra omnia descendit. Cum autem sacra ipsa a cantoribus non ea qua decet reverentia recitarentur, sed magis ad eis cantiones laetitiae cum eorum musicis concentibus proferri viderentur — quod valde alienum videbantur, ut his diebus, quibus ob memoriam passionis Domini mestos nos esse et lacrymis peccata nostra abstergere deceret, tum vocibus, tum musicis artibus summa

laetitia exprimetur, praesertim eo in loco, in quo caput ecclesiae et sacri christiani orbis cardines residerent — Pontifex ipse, vocatis ad se cantoribus ipsis, eis iniunxit ut quae his diebus sanctis in misteribus passionis et mortis Christi recitanda erant, ea rei conducentibus vocibus referrent atque etiam ita referrent, ut quae proferebantur, audiri atque percipi possent. Quod quidem ab ipsis cantoribus cum maxima astantium consolatione executioni demandatum est.

Era dunque nel vero il Polidori allorchè affermava che Marcello II aveva deliberato di vietare « *levem canendi modum molliores cantu, theatralem vocum et musicorum instrumentorum consociationem* ». L'animo del papa si era già chiaramente manifestato in quella prima ammonizione del venerdì santo; e fu soltanto la repentina sua morte che gli impedì di mandare in effetto il suo divisamento, « *sed quod minus impleverit, effecit properatus eventus* », per citare ancora le parole del Polidori.

La tradizione sull'origine della Messa *Papae Marcelli*, divulgata per primo dall'Agazzari (contemporaneo del Palestrina e frequentatore assiduo della Cappella apostolica) trova nelle circostanze narrate una base abbastanza solida. Degli altri autori citati più indietro, il Liberati, cantore pontificio, specifica che la Messa presentata dal

Pierluigi fu cantata alla presenza del papa; l'Adami, altro cantore del Vaticano, aggiunge in più, che fu cantata nelle *funzioni di Pasqua,* il Rodotà che fu cantata proprio *nel giorno di Pasqua* (14 aprile) *.

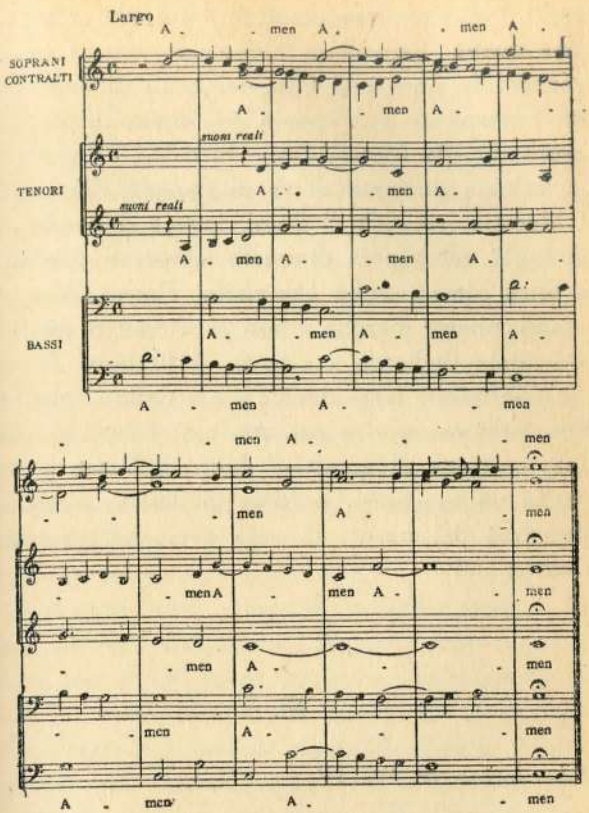
Ma la versione del Liberati, dell'Adami e del Rodotà non è confortata da alcuna testimonianza e non potrebbe essere accettata senza riserve.

E' più verosimile presumere che il Pierluigi — cantore pontificio — per secondare gl'intendimenti di Marcello II (ch'egli forse conosceva di persona dal tempo di Giulio III) si inducesse a scrivere quella Messa, dopo la severa riprensione del venerdì santo, allo scopo appunto di presentarla al papa: ma la morte sopravvenne improvvisa a sconvolgere ogni progetto, togliendo al compositore l'occasione di presentare il suo ispirato ed appropriato modello e impedendo al pontefice di condurre a termine la vagheggiata riforma.

La messa racchiude, infatti, nella sua semplice ma al tempo stesso monumentale fattura, tutto ciò che si desiderava — chiarezza, intelligibilità delle parole, stile animato dal più puro sentimento religioso. Essa, per le sue peculiari qualità intrinseche ben a ragione gode della più diffusa rinomanza. Sopra un impianto dalle linee

* Marcello II morì nella notte dal 30 aprile al 1 maggio.

grandiose, la polifonia si svolge sobriamente, lasciando piuttosto il campo alle sovrapposizioni armoniche. Melodie brevi ma efficaci, nobili e ricche di sentimento, riprodotte con le forme più ingegnose, che s'intrecciano, emergono, scompaiono, che si fondono in accordi vivaci e sorprendenti. Le sei parti (rinvigorite dal raddoppio delle voci virili) si dividono talvolta in due cori, che si rispondono alternatamente; gruppi costruiti in modo sempre differente nella scelta delle voci, da cui scaturiscono tonalità di colore di continua varietà. L'intreccio ha così geniale sviluppo, che le parti vocali figurano essere in numero molto maggiore della realtà. E il tutto ottenuto coi mezzi ordinari! La tonalità scelta è quella dell'ottavo modo gregoriano, in *do maggiore*. Il *Kyrie* s'inizia con un tema ascendente, ripetuto poi nell'*Agnus* finale, ed ha un ampio sviluppo, come il *Sanctus*. Il *Gloria* è più conciso, quasi omofono. Il poderoso *Credo* offre diversi quadri descrittivi, e, nel magniloquente finale, la chiusa dell'*Amen* assurge alla più potente sonorità: il tema è soltanto una scala discendente di cinque note: ma questo limitato soggetto, col ripetersi nei gradi sempre più elevati col passare da una voce all'altra, col dar luogo a imitazioni, risposte e controtemi, bastò al Palestrina per creare una pagina meravigliosa del suo capolavoro.



L'autore della maggiore biografia del Pierluigi dopo essersi affaticato a dimostrare che doveva escludersi ogni influenza diretta ed indiretta di Marcello II sull'origine di questa Messa, e non po-

tendo frattanto distruggere il fatto che essa recava quella particolare denominazione, tenta di spiegare la cosa con uno dei tratti di romanzesca fantasia di cui spesso ha ornato il proprio lavoro. Quella Messa, come fu detto, fa parte di un volume dedicato al re di Spagna Filippo II. Il Maestro, secondo il Baini, invece di applicarle un titolo del genere di quelli adoperati per tutte le altre Messe, volle chiamarla *Papae Marcelli* semplicemente perchè « non si avesse a dire, in vedendola dedicata a Filippo II (il Baini fa anche confusione tra « dedica » e « titolo ») che siffatta composizione o per non essere intesa, fosse stata costretta di accattarsi fuori di Roma e dell'Italia un appoggio, o fosse giudicata degna, in disprezzo dei nostri, di solo avere un protettor d'oltremonti ».

XI.

La riforma di Pio IV.

Chiusosi nel 1563 il Concilio di Trento, il pontefice Pio IV cominciò alacremente a provvedere affinchè le proposte discusse e formulate potessero avere sollecita effettuazione, e col suo *Motu*

proprio « *Alias nonnullas constitutiones* » del 2 agosto 1564 creò una commissione apposita di otto cardinali muniti degli opportuni poteri. I primi ordinamenti ed innovazioni furono apportati agli uffici della Penitenzieria, della Camera apostolica, della Curia Capitolina, della Sacra Rota e di altri tribunali e dicasteri della città. Fra quei cardinali ve n'erano due — il tesoriere Vitellozzo Vitelli e Carlo Borromeo — che, in armonia con le altre riforme, vollero occuparsi della Cappella pontificia.

Il lavoro d'indagine cominciò ai primi di gennaio del 1565. Non possediamo ancora una relazione completa di tutte le fasi di questa inchiesta e il racconto, ricco di dettagli e di circostanze, contenuto nell'opera del Baini, è frutto semplicemente della sua accesa immaginazione.

Ci restano però, sparse in qualche diario e in altre memorie del tempo, alcune poche ma eloquenti tracce dell'opera di questa Commissione, le quali ci fanno certi di tre cose: che la riforma della Cappella pontificia riguardò, oltre le qualità artistiche dei cantori, anche la loro moralità; che si prese in esame il genere di musica eseguito, soprattutto dal punto di vista dell'intelligenza delle parole; che fu affidato al Pierluigi l'incarico di fornire la Cappella di sue composizioni.

Nel diario del puntatore segretario della Cap-

pella apostolica, che nel 1565 era il cantore spagnuolo Cristoforo de Hojeda, si trova una prima annotazione sotto il giorno di mercoledì 10 gennaio, dalla quale apprendiamo che i cantori radunatisi nella cappella sistina, nominarono all'unanimità otto delegati nelle persone del decano Antonio Calasanz, di Federico de Largitiis, Giovan Luigi Vescovi, Vincenzo Vicomercato, Giovanni Antonio Merli, Francesco Torres, Francesco Soto, allora giovanissimo, e Cristiano Ameiden (quattro italiani, tre spagnuoli, un belga), per parlare e discutere coi cardinali e con altri, sopra la riforma che si stava compiendo per ordine del papa, circa il salario, le mance ed altre cose concernenti il Collegio dei cantori — « *ad alloquendum, predictum collegium super reformatione ut dicitur per S.mum facienda, salario, mancis et aliis dicto collegio concern. respondendum et defendendum* ».

In una seconda adunanza del 26 gennaio, presieduta dal decano, questi avvertì i cantori che se alcuno di essi avesse vissuto in concubinaggio, doveva immediatamente far cessare lo scandalo; e si decretò che il colpevole, ove non avesse obbedito nel termine di sei giorni, sarebbe stato multato di due scudi; multa da raddoppiarsi dopo altri sei giorni di ritardo; se il cantore « *animo indurato* » non volesse ancora sottomettersi all'ingiunzione, la multa doveva eguagliarsi allo stipen-

dio di un mese, salvo più gravi pene.

I cantori raggiungevano allora il numero di trentasette, dei quali lontani da Roma erano il Montalvo, Vincenzo Talavera, Bartolomeo Lecomt e Simone Bartolini.

Una certa maligna curiosità ci avrebbe fatto desiderare di trovare nel « libro dei punti » il nome di qualche cantore ribelle; ma i pochi colpevoli sembra non offrissero occasione a punizioni. Se pure, dopo alcun tempo, non tornarono alle primitive abitudini. *

Frattanto la commissione continuava i suoi lavori. Nel solito diario si legge che nell'adunanza dei cantori del 23 aprile si proibì assolutamente, sotto pena di multa, di parlare di ciò che i cardinali o altri personaggi stavano per deliberare circa « la cosidetta riforma ».

Ma cinque giorni dopo ecco apparire il fatto che più c'interessa: il sabato 28 aprile i cantori furono adunati in casa del cardinale Vitelli per eseguire alcune Messe e provare, « come era volontà dei cardinali », se le parole vi si intendeva-

* Il diarista cerimoniere Cornelio Firmano scrive infatti, nel gennaio dell'anno seguente (1566) che il pontefice Pio V, nel creare maestro di cappella (carica che ancora non aveva nulla di musicale) il sagrista Egidio Valenti, gli commise di pensare alla riforma dei cantori, tra i quali sapeva esservene alcuni concubinari e discoli — « *inter quos* (*cantores*) *sciebat esse aliquos concubinarios et discolos* » — e il diarista s'affrettava ad aggiungere: « *et verum dicebat* »!

no « *ad decantandas aliquot Missas et probandum si verba intelligerentur prout Reverendissimis placet* ». A questa esecuzione presero parte tutti i cantori presenti in Roma, tolti il De Largitiis e il Soto (che pure erano delegati), il Bartolomuccio, il Carracini e Mattia Bianchi.

Di quale autore erano queste Messe? Il puntatore non lo dice, ma si è già avvertito che lo scopo del diario era non quello di notare il genere delle composizioni, ma soltanto di registrare le funzioni, i cantori assenti, il testo delle deliberazioni decretate dal Collegio e i proventi straordinari.

Tuttavia senza esitazione si può fare il nome del Pierluigi; e due fatti principali stanno a testimoniare in favore di questa designazione.

Nell'archivio della Cappella apostolica si conserva un codice musicale del cinquecento, catalogato col numero 22 e restaurato sotto Benedetto XIII nel 1724, contenente sei Messe a cinque e sei voci. Il volume si apre con due lavori di Noël Baudouyn e del Robledo; vengono poi tre Messe del Palestrina a sei voci, non distinte da alcun titolo. La prima soltanto (carte 42 v. a 69) porta in principio l'indicazione *Jo. Pe. Aloysius Praenestinus*, e quella dell'anno 1565, che si legge nel Q delle parole *Qui ex Patre* del *Credo*, nella parte del primo basso. La seconda (carte 70 v. a 92) è quella stampata due anni dopo col titolo *Papae Marcelli*:

la terza (carte 93 v. a 119) è composta sopra un tema del mottetto *Illumina oculos meos* di Andrea de Sylva, e fu stampata nel 1600 dal De Argentis nel decimo volume delle Messe (postume) del Pierluigi. Il volume si chiude con una Messa di Giovanni Maria Rosso (« *il Rosso* »).

Fu osservato che questo volume potrebbe essere una miscellanea di singole composizioni raccolte insieme al momento del restauro nel 1724; perchè, ad esempio, la Messa del Robledo, che precede quella del Palestrina, porta una data posteriore (1568). Ma basta esaminare il gigantesco libro per convincersi che tale ipotesi non ha alcuna ragione di essere; la scrittura uniforme e la regolare numerazione progressiva delle pagine (da 1 a 143), lavoro di una sola mano, la qualità della carta e la disposizione dei quinterni nella formazione del volume, dimostrano all'evidenza che fin da principio il codice fu composto come si trova al presente.

Siamo dunque in presenza di tre Messe del Pierluigi ricopiate una di seguito all'altra, con la data del 1565, e, di esse, una è quella *Papae Marcelli!* Può cader dubbio che esse non costituissero le « *aliquot Missas* » cantate il 28 aprile in casa del Vitelli per provare se si comprendevano le parole?

Ma il secondo fatto è ancora più eloquente.

Nel libro dei mandati di pagamento dei cantori (oggi conservato presso il R. Archivio di Stato, vol. 915) e precisamente nel mandato del 6 giugno 1565 relativo agli stipendi di quel mese, si legge che erano stati computati « *scuta tria et bol. 13 similia Suae Sanctitatis mandato, aucta infrascripto d.° Jo. Aloysio prenestino ex causa diversarum compositionum musicalium quas hactenus edidit et est editurus ad commodum dictae capellae* ». Cioè fu accordato al Pierluigi, quale compenso di diverse composizioni fatte e da farsi per uso della cappella, un aumento di scudi 3.13 quanti ne mancavano alla sua pensione di scudi 5.87 per raggiungere la paga intera di nove scudi percepita da un cantore in servizio attivo.

Con questo incarico ufficioso di compositore della Cappella pontificia, che il Maestro tenne fin che visse, partecipando anche degli aumenti di stipendio concessi in seguito agli altri cantori, fu riparato finalmente e degnamente — e con gran decoro dell'istituzione — al provvedimento del troppo scrupoloso Paolo IV. Il Pierluigi fu ammesso inoltre, come i suoi colleghi, al beneficio delle quattro mance annuali.

La riforma ebbe la sua definitiva conclusione il 31 agosto 1565 con un provvedimento disciplinare assai grave, il licenziamento dalla Cappella di quattordici musici: il decreto, firmato dai due

cardinali Borromeo e Vitelli, *camerarius*, fu intimato al Collegio per mano di cursore il 17 settembre. Nel decreto stesso si determinava « nondimeno che [a questi cantori] se li dovesse dare qualche ricompensa che sarà dichiarata honesta da Sua Beatitudine ».

Erano stati designati per l'esclusione Ghisilino Danckert, Giovanni Mont, Simone Bartolini, Bartolomeo Lecomt, Francesco Talavera, Mattia Bianchi, Giovanni Antonio Latini, Bartolomeo Bartoli, Firmino Lebel, Antonio Villadiego, Pietro Scortecci, Stefano Bettini detto il Fornarino, Cristiano Ameiden, Giovanni Battista Aspra Precacese.

L'Ameiden seppe evitare il suo licenziamento e fu riconfermato una settimana dopo. Il Talavera e il Lecomt s'erano allontanati da Roma già da alcuni mesi; il Villadiego preferì tornarsene in patria e farsi sacerdote ed ebbe cinquanta scudi d'oro di regalo. Tutti gli altri ottennero una pensione fissa, stabilita per il Mont a sette scudi mensili, per il Danckert e il Bartolini a sei, per lo Scortecci a cinque scudi; essi erano stati ammessi per esame e i primi due vantavano inoltre più di venticinque anni di servizio. Il Lebel e il Fornarino ebbero quattro scudi mensili; il Latini, il Bartoli, il Precacese e il Bianchi tre scudi: quest'ultimo fu poi riammesso in Cappella dal febbraio dell'anno seguente.

Un'ultima testimonianza e la più autorevole — perchè derivante, sebbene per interposta persona, dal Pierluigi stesso! — servirà a proiettare un altro raggio di luce sull'azione importantissima svolta dal Maestro.

La testimonianza è quella del dotto gesuita Cresolli, autore già da me ricordato tra i primi che indicarono il Palestrina come il salvatore della musica di chiesa, ed è contenuta nel suo *Mystagogus*, opera pubblicata nel 1629, trentacinque anni dopo la morte del Pierluigi stesso.

Il Cresolli narra che Pio IV aveva deplorato come il canto, anche nelle funzioni strettamente liturgiche, consistesse più che altro in un vano e frivolo ornamento musicale delle parole e riuscisse incapace di eccitare la pietà dei fedeli; e ch'egli aveva quindi confidato nel Concilio di Trento per un efficace provvedimento contro il grave inconveniente. In seguito il papa, nelle private riunioni coi cardinali ed altri prelati, aveva continuato a mostrare la sua avversione a quel genere di musica, e allora il Pierluigi, venuto a cognizione di tali sentimenti, compose prontamente alcune Messe (*quot eius consilium cum Joannes praenestinus rescivisset... prompte missas... composuit*), nelle quali, pur mantenendo integre le forme dell'arte polifonica, curò che il significato delle parole risultasse chiaro ed evidente (*verba omnia plane et*

liquido intelligerentur). Pio IV udì queste Messe (*illas vero cum Pontifex audivisset*), rimase colpito da quel canto così espressivo e commovente, comprese di quanta utilità esso potesse riuscire per l'esercizio del culto e depose quindi ogni pensiero di allontanare la musica dalle sacre funzioni.

Ora è proprio il Pierluigi che attestò questo fatto ad un padre gesuita, da cui (salvo naturalmente qualche circostanza più o meno precisa) lo riseppe il Cresolli! E questi si prende cura appunto di citare così valida fonte: « *rem narravit* — egli aggiunge — *ipse praenestinus cuidam e patribus nostrae societatis, a quo ego accepi* ».

Il Pierluigi, dunque, come già al tempo di Marcello II, si mette a capo della riforma voluta da Pio IV e dai suoi ispiratori. Egli vi si accinge, come ebbe a scrivere più tardi, per seguire « il consiglio di gravissimi e religiosissimi personaggi »; fidente nel suo ingegno, convinto della nobiltà della causa, invaghito della bellezza del suo ideale, egli impiega tutto lo studio, tutte le energie e tutte le cure per il trionfo dell'arte musicale sacra.

Egli sopravanza di gran lunga i maestri suoi contemporanei — ad esempio l'Animuccia della Cappella giulia, anch'esso conscio dei difetti latenti nel genere allora in voga, ma da cui non seppe distaccarsi — ed offre in esame i lavori maturati nell'ultimo decennio, tra i quali la Messa già ispirata

ai desideri di Marcello II. Egli addita la via che dovranno seguire i compositori e crea un modello di musica sacra, il quale, non solo per quei tempi ma per sempre, può considerarsi l'unico che sappia corrispondere degnamente allo spirito e al carattere delle manifestazioni esteriori del culto.

XII.

Il Palestrina presso il Cardinale D'Este e il Seminario romano. Il Secondo Libro di Messe.

Mentre era ancora direttore della Cappella liberiana in Santa Maria Maggiore, il Pierluigi tenne per un trimestre, dal luglio al settembre 1564, il posto di maestro dei concerti del cardinale Ippolito II d'Este. Le relazioni del Palestrina coi principi di Ferrara non si limitarono a quel breve periodo; si vedrà più innanzi com'egli tornasse in seguito al servizio di quel cardinale restandovi per quasi quattro anni e come dedicasse a lui e a suo fratello Alfonso due collezioni di mottetti.

Il cardinale Ippolito, allora nel fiore della virilità, era uno dei principi più facoltosi d'Italia e adoperava largamente le sue ricchezze per mante-

nere un numeroso stuolo di letterati e di artisti. Aveva dapprima vissuto a lungo alla Corte di Francia ed è noto che aveva chiamato a lavorare colà il suo protetto Benvenuto Cellini. Uomo assai colto e diplomatico di talento, era tornato a Parigi dal 1561 al 1563 come Legato di Pio IV; questo figlio di Lucrezia Borgia non si può dire fosse scevro di ambizione, e, gregario del partito francese, da cui era sostenuto, mirò alla conquista della tiara per ben tre volte.

Ma il suo nome è legato oggi a quella meravigliosa villa ch'egli fece costruire a Tivoli da Pirro Ligorio, tra il 1550 e il 1569, dopo ch'era stato nominato governatore di quella città, nell'intento di emulare ed oscurare le ville di Bagnaia del cardinal Gambara e quella di Caprarola dei Farnesi. Quella dimora incantevole « piena d'infinite delizie » era costata, a quanto si diceva allora, centomila ducati, ed era adornata da « rarissime fontane », tra le quali una, rimasta poi famosa, conteneva un organo (costruito dal francese Claudio Vernard) che, appunto per mezzo dell'acqua, suonava automaticamente alcuni pezzi.

Ippolito d'Este nutriva una grande passione per la musica e si circondava di suonatori e di cantori mantenuti a stipendio fisso; in passato s'era servito anche del rinomato Niccolò Vicentino, detto l'*Arcimusico*. Negli anni in cui il Pierluigi era alle

sue dipendenze, si trovano in Corte gli strumentisti Bernardino Pagani dal cornetto, Giovanni Antonio Severini, Domenico da Venezia e Lorenzino, liutisti; gli organisti Stefano Rosselli, G. B. Ramer; il violista G. B. Decio; Giulio, Vincenzo, Tullio Guarini, Savino di Francesco suonatori di trombone; e poi Orazio Massarelli, Costantino Bocchio, Giovanni Corsino, Nicolò fiammingo, Alessandro Buoni, Giovanni Amico, Diego Dardes, Francesco Soto e alcuni altri. Le paghe migliori erano riservate al cornetto Pagani e al Decio, che percepivano rispettivamente 132 e 100 scudi annui; il Pierluigi aveva invece, certo per la meno frequente prestazione, sei scudi d'oro al mese, ossia 6.60 di moneta.

Il Pierluigi, come ho detto, prestava tuttora servizio nella basilica liberiana, ma trascorsi pochi altri mesi abbandonava anche quel magistero per assumere l'incarico dell'insegnamento della musica nell'erigendo Seminario Romano.

Fu per adempiere ad un opportuno decreto del Concilio di Trento (15 luglio 1563) che Pio IV fondò questo Seminario, il primo in Roma, affinchè si potessero formare dei buoni sacerdoti, istruiti nelle lettere, nella filosofia e nella teologia. Ciò che infatti si lamentava del clero di quel tempo, era che buona parte di esso non solo risultava corrotto nei costumi e rilasciato nella disciplina,

ma anche profondamente ignorante.

Il Seminario fu affidato, per la direzione, ai gesuiti, ed ebbe sede, pel momento, nel palazzo già del cardinal di Carpi in Campo Marzio (poi Barberini); fu inaugurato da Francesco Borgia il 1 febbraio 1565. Oltre l'insegnamento delle materie letterarie ed ecclesiastiche, che s'impartiva nelle scuole del Collegio Romano, era obbligatorio per gli alunni apprendere la musica e specialmente il canto gregoriano. Il primo maestro di cappella del Seminario fu Giovanni Pierluigi! Egli vi entrò nell'anno 1566, se non prima, lasciando la basilica di Santa Maria Maggiore, dove è possibile controllare la sua presenza, allo stato dei documenti, soltanto fino agli ultimi di gennaio del 1565. *

Uno dei padri della Compagnia di Gesù, il Polanco, da cui si apprendono, in parte, le notizie relative alla presenza, nel 1566, del nostro maestro nel Seminario Romano, e che appunto volle citare il nome di lui ad onore di quell'istituto, qualifica il Pierluigi « *egregius musicus atque in his regionibus celeberrimus* »; tale giudizio mostra quale fama questi godesse, all'età di quarant'anni e quando ancora non aveva pubblicato che la decima parte dei suoi lavori! La fama non andava però perfettamente d'accordo con le ricompense mate-

* Nel maggio del 1567 il maestro della Cappella liberiana era un tale Giovanni Battista...

riali! Lo stipendio stabilito dal Seminario Romano era di soli cinque scudi mensili; uno di meno dello stipendio assegnato dalla Cappella liberiana. Però il Pierluigi — e questo spiega la ragione del cambio — realizzava il notevole vantaggio di poter far ammettere i suoi figli Rodolfo e Angelo tra gli *alunni* del Seminario — i quali erano vestiti nutriti ed istruiti gratuitamente, a differenza dei *convittori* che pagavano una tenue retta.

Questi figliuoli, già ben avviati nella musica, avevano nel 1566 l'età rispettiva di sedici e di quattordici anni all'incirca; essi restarono per cinque anni nel Seminario, dall'aprile del 1566 al settembre del 1571 : ma del loro avvenire si parlerà a lungo più innanzi.

Col 1 agosto del 1567 il Pierluigi torna al servizio del cardinale Ippolito d'Este, godendo lo stesso onorario che già indicammo, di sei scudi d'oro, più le spese del vitto. L'anno indietro maestro di cappella del cardinale era stato Francesco Portinaro, autore di alcuni libri di madrigali e venuto da Padova, dove era stato maestro dell'Accademia degli Elevati. Il Pierluigi vi resterà senza interruzione fino a tutto il mese di marzo del 1571, cioè fino a quando, per la morte di Giovanni Animuccia, egli riotteneva il magistero della Cappella giulia.

In questo stesso mese di agosto del 1567 usciva

alla luce il Secondo Libro di Messe, in edizione grande corale, pubblicato in Roma nella stamperia che dopo la recente morte di Valerio Dorich, era esercitata dai suoi eredi; edizione di lusso, in caratteri gotici, con testate, fregi, iniziali figurate di varie foggie e grandezze.

Ioannis Petri Aloysii Praenestini Missarum liber secundus
(Stemma di Filippo II)
Cum gratia et privilegio.

In fine, al verso della pagina 100, sotto la consueta impresa del Pegaso alato, si legge:

ROMAE
Apud Haeredes Valerij et Aloisij Doricorum
fratrum Brixiensium
Anno Domini MDLVII

Il volume contiene quattro Messe a 4 voci: 1) *de Beata Virgine,* su temi presi dalle messe in canto gregoriano con lo stesso titolo; 2) *Inviolata,* presa della « prosa » (*Inviolata et integra es Maria*) usa a cantarsi nell'Avvento; 3) *Sine nomine,* nel IV modo gregoriano, breve e facile per quanto bellissima e soavemente melodica. Se nelle prime

due Messe l'ultimo *Agnus Dei* porta, secondo l'uso, una voce in più a racchiude l'artificio del canone, in questa *Sine nomine* il detto *Agnus* offre un saggio dell'alta abilità del compositore; scritto a sette parti, esso comprende un canone con tre risoluzioni; cioè la stessa melodia, proposta dal basso, è ripetuta alla *quinta* alla distanza di due misure, da un tenore, poi da un contralto, alla *settima*, alla distanza di sette misure e infine da un soprano all'*undecima*, dopo altre nove misure; naturalmente e per rendere possibile la combinazione, lunghe pause separano le diverse frasi della melodia proponente. 4) *Ad fugam*, costruita da principio a fine con canone doppio, e perciò il contralto è costantemente imitato dal soprano e il basso dal tenore: il *Benedictus* a tre parti ha il motto « *Trinitas in unitate* », cioè il soprano inizia il canone che è imitato prima dal contralto, poi dal tenore: l'identico procedimento è usato nel secondo *Agnus Dei* (a 5 parti), ma nel contempo le due parti inferiori si imitano tra loro, per proprio conto! Malgrado questa complicata tecnica, le parole spiccano chiaramente e la composizione, se pur monotona, risulta trasparente e leggera.

Seguono due Messe a 5 voci; nella prima, *Aspice Domine*, con tema preso da un mattutino della prima domenica di novembre, tre parti vocali sono affidate alle voci scure; nella seconda, *Salvum me*

fac, col testo ricavato da un responsorio della domenica delle Palme, il colorito dà invece la preminenza, con tre parti, alle voci bianche.

In tutte queste Messe il testo è facilmente intelligibile perchè la musica è adattata, come si dice, nota e parola, in specie nei brani lunghi, come il *Gloria* e il *Credo*, dove la polifonia è quasi assente.

L'ultima Messa a sei voci, è quella *Papae Marcelli*, di cui non occorre parlare oltre se non per notare che manca affatto, in questa ed altre edizioni, il secondo *Agnus Dei*, esistente invece nel citato codice 22 dell'archivio della Cappella pontificia; brano che risulta un miracolo di sapienza contrappuntistica per essere scritto a sette voci, con un canone a due risoluzioni, tra un basso, un contralto e un soprano.

La Messa *Papae Marcelli* comparve ridotta a 4 voci in un'edizione stampata a Milano da Francesco Tini nel 1590 *, vivente quindi il Pierluigi; ma chi è l'autore di questa riduzione? Più tardi fu Giovanni Francesco Anerio che pubblicò, nel 1619 (Roma, L. A. Soldi) una differente riduzione a quattro voci della Messa *Papae Marcelli* con l'ac-

* Il volume comprende altre due Messe, divenute popolari, del Pierluigi, quella *Sine nomine* e la *Missa brevis*; ed ebbe due ristampe a Venezia, presso G. Vincenti, nel 1605 e nel 1608.

compagno del *basso continuo* per l'organo, in un volume contenente altre due Messe del Palestrina (*Iste confessor* e *Sine nomine*) ch'ebbe altre ristampe nel 1626, nel 1639, nel 1645, nel 1646 e nel 1689. D'altra parte, Francesco Soriano, scolaro del Pierluigi stesso, l'aveva ampliata a 8 voci (1609), e Stefano Nasimbeni, maestro della chiesa ducale di Mantova, addirittura a 12 voci, in tre cori (1610) *. E' ovvio avvertire che in queste trasformazioni viene meno lo studiato equilibrio e si perdono i meravigliosi effetti di colorito dell'originale.

Gli esemplari del secondo Libro di Messe si vendevano per uno scudo e mezzo; chè tanto pagò, il 25 agosto, la Cappella giulia, una copia acquistata per corredo del proprio archivio musicale, spendendo inoltre trentacinque baiocchi per la rilegatura.

Del volume si conoscono due ristampe; una del 1598, fatta in Venezia da Angelo Gardane, un'altra del 1600, fatta in Roma da Nicola Mutij.

Il Palestrina tenne sempre, con un senso d'orgoglio, che del resto ci dà la misura della sua coscienza artistica, a dedicare le opere ch'egli con-

* Una Messa *Papae Marcelli* a 12 voci, manoscritta, è pure nella biblioteca vallicelliana di Roma.

siderava maggiori ai personaggi più potenti di uno Stato; così i vari volumi di Messe sono offerti tutti, con una sola eccezione, a papi e a monarchi stranieri.

Piuttosto che al regnante Pio V Ghislieri, succeduto il 7 gennaio 1566 a Pio IV, egli volle dedicare questo Secondo Libro nientemeno che al potentissimo Filippo II di Sagna.

Riporto, perchè per vari aspetti significativa, la lettera d'offerta nel suo testo originale, compilato probabilmente da qualche padre gesuita, e nella quale le espressioni di cortigiana ossequiosità sono alquanto accentuate.

Philippo Austriaco
Regi Catholico et Invicto
Jo. Petrus Aloysius Praenestinus.

Cum Musicae artis utilitas, et voluptas divinum praeter caeteras humanas disciplinas sit beneficium, et sacrorum voluminum vetustate atque auctoritate in primis comprobata, receptaque intelligatur, merito ejus usus ad res sacras, et divinas praecipue traducendus videtur. Quapropter ego, qui tot annos in hac arte (si alieno magis, quam meo iudicio de me, acquiescere debeo) non omnino infoeliciter versatus essem, faciendum mihi putavi, ut gravissimorum, et religiosissimorum ho-

minum secutus consilium, ad rem in christiana religione omnium maximam, et divinissimam, hoc est, sanctissimum Missae sacrificium novo modorum genere decorandum, omne meum studium, operam, industriamque conferrem. Elaboravi ergo quanta maxima potui, cura, has Missas ad Dei Opt. Max. cultum cohonestandum, a quo mihi munus hoc et beneficium, quantumcumque est, tributum, et impartitum agnosco. Atque hos ingenij mei conatus, non quidem primos, sed tamen foeliciores (ut spero) tuae Maiestati potissimum dicandos existimavi, quae et a Fide Catholica haereditarium cognomen accepit, et Orthodoxae religionis integritatem studiosissime tuetur, et rerum sacrarum, divinique sacrificii cultum excellentium Musicorum opera ministerioque amplificat, et exornat. Accipe itaque Rex potentissime, ac religiosissime hoc conatus, meae perpetuae erga tuam Majestatem observantiae testes, et accipe ea animi tui magnitudine plane regia, qua tenuiorum munera consuevisti. Qui sane conatus, si placuerint, amplissimum fructum putabo, tuae Majestatis iudicio satisfecisse: si displicuerint, animum nihilominus meum et studium gratum magnanimo, atque optimo Regi fore non dubito, quem Deus regnorum dator, honorumque distributor salvum, et incolumem Reipub. Christianae quam diutissime servet, ac honestissimorum votorum compotem faciat. Vale, sin-

gulare Christiani nominis decus, ac propugnaculum.

Il Pierluigi, che narrava più tardi di aver potuto distogliere un papa dal pensiero di bandire la musica sacra, affermava in questa lettera di aver seguìto il consiglio di gravissimi e religiosissimi personaggi e tentato di decorare il sagrificio della Messa con un nuovo genere di musica, impiegando tutta la perizia, tutta la sua intelligenza, la massima cura ed attenzione. Queste espressioni mostrano la loro ragione di essere quando si ricordi che furono specialmente i vescovi spagnuoli a difendere con ogni impegno la causa della musica figurata al Concilio di Trento.

Si noti ancora com'egli ostenti le proprie qualità, sebbene sotto le apparenze della modestia, quando afferma di essersi accinto all'impresa perchè « da tanti anni era versato nell'arte e non del tutto infelicemente, *se doveva credere al giudizio degli altri* », e come faccia rilevare l'importanza di quelle composizioni « se non le prime, certo le le più felici ».

In quel momento Filippo II era in lotta con la Corte di Roma per la supremazia ch'egli intendeva di esercitare nel proprio Stato sulle cose religiose; ma il Pierluigi aveva creduto di mettersi in evidenza presso quel regnante sotto l'aspetto

di colui che aveva saputo trovare il modo di salvare la musica sacra. L'intenzione è palese; al nostro compositore doveva sorridere l'idea di trasferirsi presso un monarca liberale e di ottenere alla Corte di Madrid un'onorevole e fruttuosa posizione.

E non sembri avventata la nostra supposizione. Proprio in quello scorcio del 1567 il Palestrina era in trattative per andare a Vienna al servizio di Massimiliano II per occupare il posto di maestro di cappella di Corte, rimasto vacante per la morte di Giacomo Vaedt (8 gennaio 1567); egli chiedeva la somma, cospicua per quei tempi, di *quattrocento* scudi d'oro all'anno. L'ambasciatore imperiale a Roma, l'Arco, scriveva appunto in data 8 novembre, all'imperatore queste parole: « Il cantore Giovanni di Palestrina si contenta « di venire a servir la Maestà Vostra per quattro- « cento scudi d'oro l'anno; io ho fatto quanto ho « potuto per ridurlo ancora a meno, ma non ho « potuto ottener di più. Adesso aspetterò che la « Maestà Vostra mi comandi quello che ho a fa- « re circa quest'uomo il quale mi viene lodato da « molti ».

Se il Palestrina credeva di non poter pretender un onorario mensile inferiore ai trentacinque scudi, si può arguire che in Roma egli dovesse guadagnare almeno i tre quarti di quella somma. So-

no dunque ben lontani dal vero coloro che credono come il compositore si appagasse di condurre una vita grama coi sei scudi delle Cappelle basilicali!

Le richieste del Pierluigi furono peraltro trovate troppo gravose e la Corte di Vienna preferì Filippo de Monte (1° maggio 1568), fecondissimo madrigalista, che si contentò di 300 fiorini annui più tre cavalli.

L'intenzione di allontanarsi da Roma non derivava soltanto dal desiderio di potersi creare una posizione materiale più confacente al proprio ingegno e alla propria valentia, quanto dal fatto che il momento era poco favorevole allo sviluppo e all'incoraggiamento delle belle arti. Pio V, tutto pervaso dal suo fervore religioso, avversava profondamente ciò che sapesse di mondano e di voluttuario; spogliava il Vaticano delle statue antiche, donandole al Senato, ai cardinali, ai regnanti; progettava di demolire il suo teatro di Belvedere; pensava perfino di guastare il Colosseo e gli archi trionfali per impedire la vista di memorie pagane ai forestieri che avrebbero dovuto recarsi in Roma soltanto per visitare le sette chiese. Correva inoltre la voce che Pio V volesse effettuare l'antico progetto per l'abolizione della musica sacra; e certamente il Pierluigi doveva sentirsi impensierito della minaccia! Si aggiunga che, per un

dissidio tra il papa e Ippolito d'Este, per la questione della villa di Tivoli, quest'ultimo si era ritirato del tutto in quella città.

XIII.

Le relazioni con la Casa Gonzaga.

Sul principio dell'anno 1568 cominciarono le relazioni tra il nostro musicista e la Corte di Mantova, o meglio col duca Guglielmo, relazioni che durarono per circa vent'anni, fino cioè alla morte di quel principe. Guglielmo Gonzaga, fisicamente infelice (era debole, malaticcio e per di più gobbo), aveva studiato musica e si dilettava di comporre; amava con fervore straordinario quell'arte e manteneva alla propria Corte cantori, suonatori e compositori scelti tra i più abili e rinomati. Per la grande stima che nutriva verso il Palestrina, egli, di tratto in tratto, si rivolgeva a lui o per richiederne il giudizio sui propri lavori, o per domandare informazioni sopra artisti o addirittura per dargli commissioni di scrivere Messe o Mottetti.

Forse non fu estraneo allo stabilirsi della relazione un certo Annibale Cappello, un sacerdote

addetto alla casa del cardinale Ippolito d'Este, e che per essere mantovano, si prestava spesso a corrispondere col duca Guglielmo. *

Questi si rivolse appunto al Pierluigi dandogli incarico di comporre appositamente una Messa, destinata ad essere eseguita nella nuova chiesa di Santa Barbara; e la commissione fu portata personalmente dal celebre compositore fiammingo Jacques de Wert, ch'era al servizio del Gonzaga e che aveva avuto occasione di recarsi a Roma.

Il 2 febbraio del 1568 il Pierluigi indirizzava al duca una lettera, che riporto qui appresso, e gli inviava la Messa richiesta; si noti com'egli si firmasse col soprannome col quale tutti allora lo conoscevano, e si osservi ancora che non trascurava di mettere innanzi la questione dell'intelligibilità delle parole.

Ill.mo et Ecc.mo Signor Colendissimo,

Son certo che il mio poco saper non arriva al molto volere che tengo di servire l'Ecc.ª V.ª; tutta volta mi è parso più tosto eleggere di mostrargli la mia insufficienza che, per asconderla, rimaner mal creato, essendomi comandato da sì Eccellente Signore et per mano di Virtuoso così raro come M. Giacches di far questa messa, qui inclu-

* Questo Annibale Cappello fu giustiziato nel 1587, sotto Sisto V, per aver scritto cose in disprezzo di alti personaggi e contro la morale e la religione cattolica.

sa, la quale ho fatta così come mi ha istrutto M. Aniballe Cappello, se in questa prima volta non havrò sodisfatta la mente di V.ª Ecc.ª se li piacerà comandarmi, come la voglia, o breve o longa, o che si sentan le parole, io mi provarò servirla secondo il mio potere, il quale tutto spenderò sempre in servitio dell'Eccellenza V.ª alla quale humilmente bascio le Ill.me et Eccell.me mani.

Da Roma li 2 de febraro 1568.

Di V.ª Eccellenza
humilissimo servitore Il Palestrina.

Dopo qualche mese il duca Guglielmo fa ringraziare il Pierluigi e gli manda cinquanta ducati di ricompensa; e questi si affretta a scrivere:

Ill.mo et Ecc.mo Signor et Patron mio oss.mo

Poi che la bassezza mia m'impedisce di poter ringratiare V.ª Ecc.ª con altro che con le parole la pregarò in luogo dell'effetto à voler accettar l'affetto sincero dell'animo mio contentandosi di quel ch'io posso per quel ch'io debbo, et, credendo che s'io non sono per essere mai atto a satisfar all'obbligo grande ch'io ho con esso lei del amorevolissima lettera et del dono delli 50 *ducati ch'io son ben atto a cognoscerlo et pronto a render quella gratia ch'io posso et supplendo con l'affettione et osservanza al mancamento delle mie*

forze, le quali però come siano saranno tutte volte a servigi che V. E. Ill. a cui con ogni humiltà bascio le mani pregandoli ogni felicità.

Di Roma il primo di maggio 1568.

Di V. S. Ill.ma et Ecc.ma
Humilissimo et devotiss. servo
Gio. petraloysio pnestino.

L'ultimo di luglio Scipione Gonzaga, patriarca di Gerusalemme, mandava al suo congiunto, da Tivoli, dove era ospite del cardinale Ippolito, due Mottetti del Pierluigi.

Il 13 dicembre dello stesso anno quest'ultimo inviava alcuni Mottetti scritti sopra parole speditegli dal duca stesso. Il Maestro aveva avuto una malattia di parecchi giorni, cagione del ritardo di cui si scusa con Guglielmo, promettendogli di mandargli i *falsobordoni* che aveva chiesto per mezzo di Annibale Cappello.

Ecc.mo Signor et Padron Col.mo.

Mando li mottetti sopra le parole di V.ª Ecc.ª che si degnò mandare alli giorni passati quali se vengo tardi è per cagione che alla riceuta delle parole, io era in letto infermo per molti giorni, però se sarranno debboli, V.ª Ecc.ª non si meravegli, che son da convalescente benchè so che si contenterà del mio buon animo, se non saranno co-

me conviene a Principe si grande et che possiede così felicemente la musica così sarrò sempre parato ai cenni di V.ª Ecc.ª come servitor devoto et obligatissimo. Don Annibale mi ha ditto delli falsi Bordoni della Cappella del Papa, i quali non si trovano in scritto li metterò insieme con alcuni di miei perchè quelli antichi che i Cantori cantano della Cappella di S. Santità non son più che a tre voci ma con li contrapunti li fan parer tanto belli quanto sono sciocchi, come l'Ecc.ª V.ª giudicarà in vederli alla quale humilmente bascio le mani pregando il signor Dio che la conservi felicemente.

Di Roma, li 13 de decembre 1568.

Di V. Eccellenza
humil et devoto servo
Gio. Petraloysio.

Alle severe concezioni del genere sacro, il Pierluigi, alternava, di tanto in tanto, le più leggiere intessiture delle musiche da camera. Sono di questi ultimi anni alcuni madrigali destinati ad arricchire le raccolte degli editori di Venezia. Così nel *Primo libro dei Madrigali* a 5 voci di Francesco Rosselli (Roussel), pubblicato da Antonio Gardane nel 1562, si trova, di *Giannetto* (è ancora questo il nome col quale il prenestino è distinto in queste raccolte), quello *Solingo e vago*,

con la seconda parte *Io vissi*, ancora non riedito: però dei cinque fascicoli della pubblicazione non se ne conoscono che due (le parti di contralto e di tenore).

Nel *Quinto libro dei Madrigali* a 5 voci di Cipriano de Rore, stampato dal medesimo editore nel 1566, v'è inserito, di *Gianetto*, *Il tempo vola e se ne fuggon gli anni*, con la seconda parte *Ivi vedrai la gloria*. Nel medesimo anno l'editore Girolamo Scotto dava alla luce « *Il desiderio* », una collezione di Madrigali a cinque voci, tra i quali, di *Giannetto Palestina*, si trovano *Vestiva i colli e le campagne intorno* e *Così le chiome mie*. Nella *Corona della morte dell'illustre... comendatore Anibal Caro*, raccolta di ventinove sonetti che il musico marchegiano Giulio Bonagiunta aveva dato a musicare a quindici compositori, da lui pubblicata con dedica del 25 maggio 1568 presso lo Scotto di Venezia, si trovano, di *Zanetto da Palestrina*, i sonetti *Il Caro è morto* e *Hor che la nobil lingua fredda giace* a 5 voci, poesia del cardinale Marcantonio Bobba.

Nello stesso anno, inoltre, Vincenzo Galilei, padre di Galileo, profondo conoscitore di musica ed esperto dilettante di liuto, nel pubblicare il suo *Fronimo* (Venezia, G. Scotto, 1568), che appunto è un'opera, come è noto, sull'*intavolatura* del liuto, vi inseriva, fra le altre composizioni,

quattro madrigali del Pierluigi ridotti per quello strumento; e sono *Io son ferito, Se ben non veggon gli occhi, Vestiva i colli, Così le chiome mie,* già pubblicati nelle citate raccolte del 1561 e del 1566. Certamente questi madrigali sono, per lo stile nobile e le melodie semplici e sentimentali, fra i migliori e non a torto il Galilei elogia il Pierluigi chiamandolo *grande imitatore della natura.*

« Vestiva i colli » ridotto per liuto (Fronimo)

XIV.

Altri Libri di Mottetti e di Messe.

Frattanto la fama del Palestrina si diffondeva sempre più ed acquistava nuovo splendore con la pubblicazione, in questi anni, di altre due insigni raccolte di pezzi sacri.

Un atto di omaggio al protettore e padrone Ippolito d'Este non poteva mancare, e nel 1569 viene infatti alla luce il primo volume di Mottetti a 5, 6 e 7 voci dedicato a quel munifico principe.

L'edizione, stampata in Roma dai successori di

Valerio Dorich, si compone di sei fascicoli ossia parti vocali separate; se ne conoscono soltanto due esemplari, per ventura completi, uno dei quali è conservato in Italia (Bologna).

LIBER PRIMUS
JOANNIS PETRALOISII
PRAENESTINI
Mottettorum
Quae Partim Quinis, Partim Senis,
Partis Septenis Vocibus
Concinantur.
ROMAE
Apud heredes Valerij et Aloisii Doricorum
MDLXIX
De licentia superiorum.

A tergo del frontespizio sta la lettera di dedica che porta la data del 7 maggio ed è anch'essa di notevole importanza.

In essa il Pierluigi, dopo aver deplorato che i compositori del tempo — alludendo certamente ad alcuni madrigalisti — facessero servire la musica, una forza tanto atta a commuovere gli animi, per rivestire parole e concetti poco decenti, protesta che fin da giovane aveva evitato di cadere in tale colpa; egli tende a metter bene in evidenza la sua intenzione di perseverare nel propo-

nimento preso e dedicarsi tutto alle cose gravi e serie, degne di un vero cristiano; tanto più che ormai la sua età era matura e volgente alla senilità. Così si giudica il Pierluigi all'età di quarantaquattro anni, imitando forse l'Ariosto, che in una sua satira affermava:

Io son vecchio... fatto
Di quarantaquattro anni; e il capo calvo
Da un tempo in qua sotto la cuffia appiatto.

Si ripromette infine, ove non lo colga la morte, di continuare alacremente nei suoi lavori, per mostare al suo signore che i benefici da cui era continuamente favorito rimeritavano, per verità, un uomo nè ozioso nè pigro.

Illustri Principi Hippolito — Esten. S. R. E.
Prebistero — Cardinali Ferrariensi
Joannes Petraloisius Praenestinus S. D.

Magnam esse vim musices non tantum ad hilarandos, verum etiam ad regendos versandosque in omnem partem hominum animos, et veterum sapientissimi quique dixerunt, et quotidie res ipsa confirmat. Quo majori reprehensione digni sunt, qui tanto, ac tam praeclaro dei munere abutuntur non modo ad res leves ac nugatorias, sed quasi homines non satis suapte sponte in mala

omnia proclives essent, ad eos magis etiam ad libidinem et ad nequitiam incitandos. Equidem, quod ad me attinet, semper ab ea consuetudine etiam adolescens abhorrui; studioseque cavi, ne quid a me prodiret, quo quisquam deterior atque improbior fieri posset. Quo me verius [sic] est, matura jam et vergenti ad senium aetate in eodem instituto perstare, et quicquid in me hujus facultatis est, quod sentio quam exiguum sit, quantulum tamen est, id totum conferre ad res graves ac serias et Christiano homine dignas. Quod cum post hac perpetuo facere decreverim, hujus animi mei quasi pignus quoddam hunc librum tibi Princeps Illustriss. offero, in quem inclusi selecta quaedam ex iis quae publice in Ecclesia cani solent, ad praecipuos totius anni festos dies accomodata.

Sequentur hunc, si vita suppetet, et si deus volet, ejusdem generis alii, ex quibus intelligas, beneficia quae in me quotidie confers, apud hominem si nulla alia re insignem, certe quidem non segnem, neque inerti otio deditum collocari.

Roma Nonis Mai. MDLXIX.

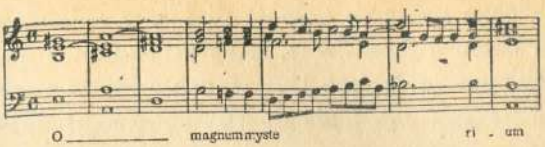
Il contenuto di questa prima raccolta è formato da ventiquattro Mottetti a 5 voci, da sette a 6 voci e da due a 7 voci; ma dieci di essi sono seguiti da una seconda parte, sicchè in totale posso-

no considerarsi quarantatre composizioni.

Il testo è ricavato quasi nella totalità dalle antifone e dai responsori del Vesperale; questi Mottetti possono servire per le principali festività dell'annata ed appunto sono disposti in ordine cronologico, cominciando dalla Circoncisione per finire al Natale. Quello dedicato a San Lorenzo (*Beatus Laurentius*) si trovava già dal 1563 in copia nell'archivio della Cappella pontificia.

Per le parti in aggiunta al solito quartetto sono quasi sempre preferiti i tenori, poi i contralti e i soprani; i bassi sono divisi in un solo brano.

Come contenuto musicale essi rappresentano veramente la parte *selecta* della produzione del Maestro, poichè sono tutti, senza eccezione, da ammirarsi, anche per l'uso alternato di polifonia e di omofonia e per una varietà continua di ritmi. Se si volesse sapere quali sono reputati i migliori, si potrebbero indicare l'*O admirabile commercium* (dei cui brani si servirà più tardi l'autore per intesservi la Messa omonima), il *Senex puerum portabat*, il *Cum pervenisset beatus Andreas*, a 5 voci; e poi, a 6 voci, quelli *Solve jubente Deo* (con un canone), *Vidi turbam magnam*, *O Domine Jesu* e *O magnum mysterium*, nel quale si può ammirare, fin dalle prime misure, l'abilità del Pierluigi nel presentare un giro di accordi in modo affatto naturale.



L'ultimo mottetto della raccolta, *Virgo prudentissima*, a 7 voci, porta, anche nella seconda parte, un canone con due risoluzioni.

Ma i più belli sono senza dubbio il *Viri Galilaei*, il *Dum complerentur dies Pentecostes* a 6 voci, e l'*O beata et gloriosa* a 5 voci, che per la novità e la freschezza suscitano profonda meraviglia e infinito diletto, e furono giudicati dal Baini addirittura impareggiabili; si chiudono con un festoso e sfolgoreggiante intreccio di *Alleluia*, che mostra tutta la grandiosità del genio del Palestrina. Soltanto gli *Alleluja*, in queste e in tutte le altre composizioni del nostro artista, elaborati con una inesauribile scelta di temi, meriterebbero una illustrazione speciale.

Il volume ebbe quattro ristampe conosciute, tutte fatte in Venezia; due per Angelo Gardane, nel 1579 (ed anche di questa il solo esemplare ch'è in Italia si trova presso la biblioteca del Liceo musicale di Bologna) e nel 1590; due del 1586 e del 1600 per gli eredi di Girolamo Scotto.

Alla distanza di pochi mesi il Pierluigi, provvisto evidentemente di sufficienti mezzi finanziari,

pubblicava un terzo volume di Messe e lo dedicava, come il precedente, al re Filippo II; il quale nell'anno medesimo 1570 stava passando a nuove nozze con una figlia di Massimiliano II d'Austria.

Il Pierluigi si serviva della solita stamperia romana dei Dorich, che per la bellezza dei caratteri, la correttezza del testo e la qualità di carta adoperata, offriva delle edizioni ancora oggi vivamente ammirate.

JOANNIS
PETRALOISII
PRAENESTINI
MISSARVM LIBER
TERTIVS

(*un tondo con l'impresa del Pegaso*)

Cum Gratia & Privilegio.

ROMAE

Apud Haeredes Valerij, & Louisii Doricorum
M. D. L. XX. (Fratrum.

Nella lettera di dedica, anche questa volta, la prosternazione dell'autore verso il figlio di Carlo V, zelantissimo difensore della fede cattolica, è espressa con frasi che rispecchiano la più prona adulazione; ma così voleva il costume del tempo.

Il Palestrina, rammentando al re di Spagna, non so se con intenzione, il volume offertogli in pre-

cedenza, tiene a ripetere che questo era stato elaborato con studiato artifizio e composto secondo la maniera di cantare prescritta dalla chiesa; ed afferma ch'egli, nell'apprendere quanto quel « piccolo dono » fosse riuscito gradito al monarca e agli altri Principi, non aveva avuto altro pensiero che di preparare questo nuovo volume, perfezionato e limato con non minore cura e diligenza, e di dedicarglielo ugualmente. Quale sostegno più saldo, infatti, — egli, esclama — per i suoi lavori, e più illustre per la gloria della propria rinomanza? Quale frutto più desiderabile per le sue fatiche dell'approvazione di così eccelso principe? E dopo un ampio sciorinamento delle più pompose lodi (e qui il redattore della lettera lascia libero corso alla penna e non trascura l'accenno alla pietà religiosa di Filippo), il Maestro assicura ch'egli non aveva altro in mira che il massimo desiderio di mostrare pubblicamente con queste opere « d'ingegno e di perizia musicale, per poco che valessero », e sotto la mallevadoria della Maestà Sua, alcune prove di affezione e di riverenza verso le cose divine.

PHILIPPO REGI CATHOLICO
Io. Petraloisius Praenestinus
S. D,

Superiore anno misi ad te PHILIPPE REX *in-*

victissime Secundum volumen Missarum, quas musico artificio elaboratas et ad ecclesiasticam in templis canendi consuetudinem, compositas ediderat. Quod munusculum meum cum tibi tuisque Principibus gratum, et acceptum fuisse cognoverim, nihil mihi deide prius, ac potius faciendum esse duxi quam ut hoc tertium Volumen non minori studio, et diligentia limatum ac perfectum tuo etiam nomini consecrarem. Quid enim ad rerum mearum defensionem firmius? Quid ad famae meae gloriam illustrius? Quis denique laborum meorum fructus optabilior existere possit, quam ut omnes intelligant lucubrantiunculas meas placere tibi, tali ac tanto Principi, easque voluntatis et iuditii tui testimonio comprobari? laudent alii vetustissimae nobilitatis tuae splendorem, suscipiant incomparabilem opum vim, atque copiam, admirentur immensum tot regnorum provinciarum et regionum imperium, atque Dominatum, Ego ut haec magna lauda et admiratione dignae esse non nego, ita singularem illam tuam in rebus humanis administrandis iustitiam, incredililemque in cultu rerum divinarum tuendo, augendo ornandoque pietatem praeter caetera dignitatis tuae ornamenta, perpetuo colam atque praedicabo. Atque haec sane res etiam nunc movit me hominem tibi nulla re adhuc notum ut maxime cuperem haec ingenij, et peritiae musicae

(quantulacumque in me est) opera velut quaedam mei erga res divinas, tuamque Maiestatem studii et observantiae testimonia tibi commendata, probataque in lucem exire. Nemo enim tanto auctoritatis tuae pondere oppressus audebit vituperando et reprehendendo labefactare quod Regis omnium maximi et religiosissimi laudatione, et approbatione munitum firmatumque cognoscet.

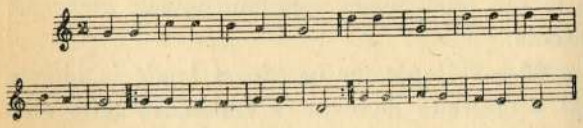
Il volume contiene otto Messe; quattro a 4 voci, due a 5 voci e due a 6 voci, che il Maestro ben a ragione ha definite « opera d'ingegno e d'arte ». Nell'esame di queste composizioni la mente resta presa quasi da un senso di sgomento, come avanti alle più stupefacenti manifestazioni del genio. Il Pierluigi inserisce in questo volume alcune composizioni che per la tecnica adoperata, risalgono evidentemente ad un periodo anteriore alle riforme del Concilio di Trento; e questa scelta ci fa dubitare che l'autore le avesse pubblicate nell'intento di ostentare la sua geniale e profondissima perizia a coloro i quali, come fautori della vecchia dotta scuola, imputavano forse al prenestino di aver più fantasia che scienza e di voler preferire le più facili forme omofoniche alle elaborate polifonie.

La Messa *Repleatur os meum laude* (a cinque voci) è costruita da capo a fondo, in tutte cioè

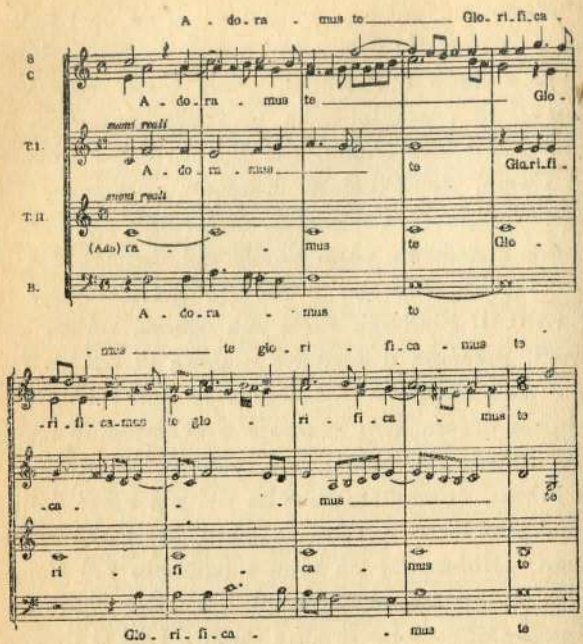
le singole parti del testo liturgico, con l'artificio del canone: nel *Kyrie* con la risoluzione all'ottava, nel *Christe* alla settima, nell'altro *Kyrie* alla sesta, nel *Gloria* alla quinta, nel *Credo* alla quarta, nel *Sanctus* alla terza, nell'*Hosanna* alla seconda. Nell'*Agnus Dei* la risoluzione, all'unissono, è aumentata in misura doppia della figurazione del soggetto; il secondo *Agnus* porta due risoluzioni su gradi diversi.

Nella Messa *Ut, re, mi, fa, sol, la* (a 6 voci), già offerta fin dal 1562, come fu detto, alla Cappella pontificia, il tema, sempre in note di egual valore, è anche riprodotto alla quinta superiore (esacordo duro); il *Gloria* e il *Credo* sono a forma omofona; il *Sanctus* invece, bellissimo, è tutta una festa di scale ascendenti e discendenti, rincorrentesi tra le varie voci. L'ultimo *Agnus* è basato sul consueto artificio del canone.

Ma la Messa *L'homme armé* è proprio il capolavoro della scienza, è il trionfo del genio che sa spaziare pure tra i limiti rigorosi imposti da un soggetto stabilito. Un'antica canzone francese, che potrebbe essere anche licenziosa, *L'homme, l'homme, l'homme armé*



fu adoperata, pel suo motivo musicale così popolare e diffuso, da moltissimi autori d'ogni nazione, prima e dopo il Pierluigi, quale tema delle loro Messe; ad esempio nella Cappella pontificia vi sono quelle del Dufay, del Busnoys, del Loyset, del Caron, del Pipelare, Forestin, Faugues, de Orto, Philippon, Vacqueras, di Josquin des Prés... e altre conosciute sono quelle del Brumel, De la rue, Tinctor, Morales e perfino del Carissimi (a 12 voci). Il Pierluigi, nella sua Messa, scritta per 5 voci, presenta il soggetto a guisa di *cantus firmus*, riducendolo a note tutte di egual valore e di lunga durata, con lo stesso procedimento usato nella Messa *Ecce Sacerdos magnus*; questo *cantus firmus*, aumentato talvolta nei più ampi limiti, passa attraverso a tutte le parti liturgiche della Messa, affidato ad un tenore (soltanto nel *Benedictus* è lasciato al soprano), cioè dal *Kyrie* all'*Agnus Dei*; mentre le altre quattro voci si rispondono, s'intrecciano, si imitano, con frasi tolte ancora al soggetto medesimo! Nel *Gloria*, e alle parole *Laudamus te*, *Adoramus te* e seguenti, il *cantus firmus* è talmente *aumentato*, che le due note iniziali del tema — *sol do* — sono prolungate ciascuna per ben nove *brevi*; ma si osservi con quanta varietà di movimento il Pierluigi, su questa specie di pedale, abbia saputo intessere le altre quattro parti:

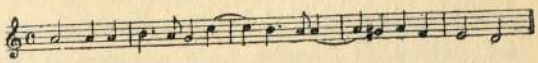


In questa Messa l'autore ha voluto presentare, pur senza trascendere, le più difficili combinazioni pensate dalla scuola franco-belga, compresa la presenza simultanea di vari tempi o prolazioni; in alcuni punti può essere eseguita così in tempo ternario come a tempo pari, ed in questo aspetto fu presentata appunto nella ristampa del 1599.

Malgrado la complicata struttura, la composizione riesce però chiara, facile, briosa e supera di

gran lunga per la sua bellezza quella di Josquin des Prés e tutte le altre.

Accanto a queste composizioni che diremo dotte, stanno altre più semplici ma che pure risentono dello stile ricercato usato prima della *Papae Marcelli*: e sono *Spem in alium*, in cui il melodico e scorrevole movimento delle quattro voci si arresta in alcuni punti per raggiungere effetti d'armonia di toccante efficacia; e poi quella intitolata *Primi toni* dal modo gregoriano (dorico) sul quale è basata, ma che veramente ha per soggetto il motivo iniziale di una canzonetta del trecento, *Io mi son giovinetta e volentieri M'allegro e canto en la stagion novella*, che il Boccaccio, nella decima novella della nona giornata del suo *Decamerone*, fa cantare da Neifile per rallegrare Pamfilo. Il tema, come si ricava dal lavoro del Pierluigi, è così caratterizzato:



Quella *De Beata Virgine*, a 6 voci, intessuta mirabilmente sulle melodie gregoriane, contiene nel *Gloria* alcune parole che si usava d'inserire nelle messe dedicate alle feste della Vergine, e che Pio V tolse dal Messale con una Bolla emanata proprio nel luglio di quell'anno 1570.

Delle restanti Messe, quella *De Feria*, sempli-

ce e chiara, manca del *Gloria* e del *Credo*, ma è ricca di un *Kyrie* molto sviluppato. L'altra intitolata *Brevis* (non perchè di limitata lunghezza, ma per avere un tema che s'inizia con una nota *brevis*), vaga, facile e di ottima condotta, in parte omofona, mostra uno stile semplice e corrente adoperato per la prima volta dal Maestro, ed è lavorata con gli stessi soggetti e andamenti che si trovano in quella *Audi filia* del Goudimel (1558). Questa Messa fu accolta con grande favore, ed unita alla *Papae Marcelli* (ridotta a 4 voci) e alla *Sine nomine*, uscì più tardi nell'edizione speciale del 1590 già menzionata, che ebbe ristampe nel 1605 e nel 1608.

Il volume, in edizione simile alle precedenti, cioè di tipo corale, ornato con iniziali figurate grandi e piccole (nel *K* del primo *Kyrie* si vedono l'effigie del re di Spagna e le colonne d'Ercole col motto *Plus ultra*), uscì poco prima del 30 giugno 1570, perchè sotto questa data fu rimborsata al direttore della Cappella giulia, l'Animuccia, la spesa per l'acquisto di un esemplare; che si vendeva al prezzo di uno scudo e quaranta baiocchi! Oggi di esemplari superstiti se ne registrano nove in tutto, di cui sette stanno in Italia.

Altre ristampe, fatte dal Gardane di Venezia, apparvero nel 1594 *, nel 1599 (dove manca quella *Ut, re, mi, fa, sol, la,* e nella Messa *de Beata Virgine* sono tolte le parole del *Gloria* relative alla Vergine) e finalmente nel 1620.

Di composizioni da camera, in questo tempo, non troviamo, « del Pelestina », che un madrigale a cinque voci, *Quand'ecco donna,* inserito nella raccolta *I dolci frutti,* pubblicata a Venezia da Girolamo Scotto con dedica in data del 1° giugno 1570.

Sempre nel detto anno, e precisamente l'8 maggio, il Pierluigi comprava dai fratelli Marzio e Vincenzo Ceci (parenti di quell'Attilio Ceci, canonico di San Giovanni in Laterano ed amico del nostro compositore) una casa ai Giubbonari nel luogo chiamato Satri (Satiri) a lato della chiesuola di Santa Barbara. In questa casa, che confinava con altra del dottor Giacomo Uberti, di Palestrina (fratello di quel Giovanni che tre anni dopo strinse parentela col Pierluigi), abitava forse il Maestro, e, se mai dal 1566, poichè in quell'anno egli aveva prestato ai fratelli Ceci (la *desolante* povertà sua, deplorata in tutti i toni dagli antichi biografi, non è che un'invenzione) la somma di 450 scudi, ipotecandola appunto, per due

* E' registrata dall'*Eitner* in *Quellen - Lexikon.*

terzi, su quello stabile medesimo. La casa fu valutata 725 scudi ed era gravata da un censo annuo di quattro scudi e dodici baiocchi a favore della chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli, proprietaria del luogo; al Pierluigi non restava che versare il rimanente del prezzo d'acquisto, in scudi 275, e il pagamento fu effettuato regolarmente nel novembre dello stesso anno.

Parte Seconda

I.

Il Pierluigi torna alla Cappella Giulia.

L'anno 1571 segna per il Palestrina una data memorabile, poichè egli, dopo aver vissuto per cinque anni musicalmente appartato, con gl'impieghi privati di maestro del Seminario Romano e del cardinale Ippolito d'Este, tornava al pubblico esercizio dell'arte con la direzione di una cappella basilicale e proprio di quella di San Pietro in Vaticano, così importante per sè stessa e così a contatto del Vaticano e della Cappella pontificia.

Si è più volte accennato che a capo della Cappella giulia stava da molti anni, ossia fin da quando il Pierluigi stesso se n'era allontanato nel 1555, il fiorentino Giovanni Animuccia, compositore abile e stimato nella sua professione, autore di alcuni libri di Messe, di Salmi, di Laudi e di Ma-

drigali, dove peraltro non spicca uno stile personale, e fratello di quel Paolo Animuccia, maestro della Cappella lateranense prima che v'andasse il Pierluigi. Anche Giovanni Animuccia aveva pubblicato nel 1567, nel periodo seguente il movimento di riforme iniziato da Pio IV, un volume di Messe, che usciva nell'anno stesso in cui veniva in luce la Messa *Papae Marcelli*.

Nella lettera di dedica del volume, offerto ai canonici di San Pietro, l'Animuccia accenna al desiderio generalmente diffuso di poter meglio comprendere il senso dei testi liturgici; egli conferma che, veramente, le parole, nelle artificiose composizioni del tempo, invece di essere adornate dal canto, restavano soverchiate dall'intreccio delle voci; ma confessa in pari tempo che non si sentiva capace di seguire quei precetti, perchè avrebbe dovuto allora abbandonare ogni artificio e ogni pensiero di produrre diletto negli ascoltatori. Ciò mostra quanto grande sia la genialità del Pierluigi, il quale seppe risolvere abilmente il difficile problema, creando un genere che a noi, oggi, sembra di una così facile limpidezza.

L'Animuccia moriva il 25 marzo del 1571 nella sua casa nel quartiere fiorentino, in fondo alla via Giulia, e fu assistito e confortato, negli ultimi momenti, dal suo concittadino Filippo Neri. Nei successivi ultimi giorni del mese il Pierluigi, che

era in età di quarantasei anni e nella piena maturità del suo ingegno, otteneva la nomina al posto, e il 1° aprile tornava a dirigere, come sedici anni prima, la Cappella giulia. Suoi colleghi nelle altre due basiliche erano allora il borgognone Bartolomeo Le Roy, al Laterano, e il tiburtino Giovanni M. Nanino alla Liberiana.

La Cappella di S. Pietro in Vaticano si componeva di tre bassi, Francesco Brini da Siena, Tarquinio Malfi, Antonio Cuminello da Brescia; di tre tenori, Alessandro romano, Pietro Passaggi, Lucio Catalucci; di tre contralti, Pietro Ferreri, di Segni, Tommaso Benigni, Torquato; e di sei soprani, Domenico Cristiani, Giulio Cesare, Giovanni Battista, Cosmo, Orazio e Annibale.

L'organista era Marco Houtermann.

Il direttore aveva una paga di otto scudi al mese, ma per il Pierluigi essa fu portata a cento scudi annui; all'onorario si aggiungeva inoltre il rimborso della pigione per la « casa presa per servizio suo e dei putti cantori », e questo rimborso, versato all'Animuccia in ragione di uno scudo e mezzo al mese, fu aumentato al Pierluigi di un altro scudo, raggiungendo così i trenta scudi l'anno; oltre a ciò si rimborsavano al maestro le spese di mantenimento per quattro o più ragazzi, valutate a tre scudi mensili per ciascuno.

Per disimpegnare le nuove importanti mansioni

nella basilica vaticana, il Palestrina lasciò il servizio del cardinale d'Este (il quale, del resto, visse appena altri venti mesi) e molto probabilmente anche quello presso il Seminario Romano. Egli andò subito a dimorare accanto alla basilica, in una casa posta sulla piazza *degli Scarpellini* (oggi della Sagrestia di S. Pietro) sull'angolo di un vicolo che in seguito fu chiamato appunto *del Pelestrino* al ridosso delle mura urbiche, nel luogo dove attualmente è un palazzo delle Suore di San Carlo; e la prese a pigione per trentasei scudi annui dalla vedova Giovanna Rosari-Pasquali, dalla quale poi, come si dirà, la comprò per mille scudi. In questa casa, secondo alcune memorie redatte tra la fine del 1571 e il principio del 1572, egli abitava con la moglie Lucrezia, i figli Rodolfo, Angelo — usciti allora dal Seminario Romano — ed Iginio, e un giovane concittadino suo parente, Giovan Cesare Veccia, studente d'organo; e vi ospitava i cinque allievi della scuola di canto, Domenico Cristiani, Amico, Giulio, Giacomo e Cesare, tutti ragazzi dai sedici agli undici anni di età.

Fu questa la casa « consacrata dalla dimora e dalla morte » del Maestro perchè egli vi trascorse gli ultimi ventitre anni di sua vita, vi compose opere le più ispirate e sublimi e vi esalò il grande Spirito.

II.

Il Secondo Libro di Mottetti a 5 voci.

Il ritorno del Palestrina nella Cappella giulia segna la fine delle sue peregrinazioni attraverso le basiliche romane, poichè nessuna nuova combinazione favorevole gli dette occasione in avvenire di lasciare il posto; ciò ch'egli non avrebbe mancato di fare qualora il risultato fosse stato il miglioramento della sua posizione artistica. Con le mansioni affidategli dal papa per la propria Cappella privata, il Palestrina rivestiva ormai le due più elevate cariche della professione musicale in Roma, la quale si accentrava allora principalmente nella musica sacra. Egli continuava frattanto a fornire di suoi lavori la Cappella pontificia: in un codice (57) di quell'archivio si trovano appunto trascritte, con la data del 1571, due Messe. Una, a 6 voci, non porta titolo, ma è basata sulla melodia gregoriana dell'inno di *Pentecoste Veni Creator spiritus*; e questa melodia, presentata a modo di *cantus firmus*, cioè in note di egual valore, e affidata al soprano, percorre tutta la composizione, dal *Kyrie* all'*Agnus Dei*; quale più ampio saggio di abilità tecnica, nell'ultimo

Agnus, a 7 voci, il *cantus firmus* è presentato con note della durata di tre tempi, mentre le altre parti sono scritte in tempo pari.

L'altra Messa, a 5 voci, è pure senza titolo, ma, libera da ogni vincolo scolastico, sviluppa i soggetti del mottetto *O magnum mysterium*, stampato nel 1569; questa Messa fu poi inserita dall'autore nel quarto Libro di Messe edito nel 1582.

Nel contempo il Pierluigi continuava a coltivare le relazioni col duca di Mantova. L'anno indietro quel principe, il quale, come fu detto, si dilettava di comporre musica e teneva il Palestrina nella massima considerazione, aveva mandato due suoi lavori, un Mottetto e un Madrigale, al Maestro per averne il giudizio.

Il Pierluigi rispondeva a Guglielmo Gonzaga con questa lettera, dove, pure con frasi assai riguardose, esponeva francamente le proprie osservazioni:

Eccellentissimo Signore et Padron oss.mo

*Havendomi fatto favore di farmi udir il Mottetto et il Madrigale di V. Eccell.ª il suo Virtuoso *, mi comandò da sua parte che dicessi liberamente il mio parere, io dico che così come l'Ecc.ª V.ª avanza in ogni sua opera la natura così nella*

* Il cantore siciliano Antonio Rizzi.

musica eccede quelli che ne fanno degnamente perfettione et per meglio contemplarlo ho partito il Mottetto, et visto il bello artificio lontano dal commune, et il dare spirito vivo alle parole, secondo il significato ho segnati alcuni luoghi, che mi par che quando si può far di meno soni meglio l'harmonia, com'è sesta e unisono, movendosi ambe le parti et sesta et quinta ascendendo et discendendo similmente alcuni unisoni che le fughe a forza ci conducono le parti, mi pare ancora che per la stretta tessitura delle fughe, si occupino le parole alli ascoltanti, che non le godono come nella musica commune, ben si vede che l'Ecc.ª V.ª sa meglio di me queste minuzzole, ma per obedirla ho ditto questo et così l'obedirò sempre quando mi farra favore di comandarmi come servitore affettionato et obbligatissimo et pregando N. S. che conservi l'Ecc.ª V.ª fo fine humilmente basciandole le mani.

Di Roma li 3 di marzo 1570.

Di V.ª Ecc.ª humil. et devoto servo
Giovanni Petraloisio *.

Allo stesso Gonzaga finalmente il Pierluigi offriva nel 1572, il suo Secondo libro di Mottetti

* La lettera ha un suggello ovale con le parole, intorno, IOANNES PETRA LOYSIO e con una pianticella fiorita nel centro.

a 5, 6 e 8 voci, pubblicato questa volta non più in Roma (la stamperia Dorich aveva in quell'anno emesso una seconda edizione del Primo libro di Messe del Palestrina, ma questa appare l'ultima pubblicazione musicale di quell'officina), bensì a Venezia presso Girolamo Scotto, in sei fascicoli separati, uno per voce.

JOHANNIS PETRALOYSII
PRAENESTINI
Motettorum Quae partim Quinis, partim senis,
partim octonis
vocibus concinantur
LIBER SECVNDVS
Nunc primum in lucem aeditus
CVM PRIVILEGIO
Venetiis, apud Hieronymum Scotum
M. D. LXXII.

Nella lettera di dedica, che fu nota agli studiosi soltanto dal 1881, dopo la comparsa del volume compreso nell'edizione di Lipsia, il Pierluigi dice al duca Guglielmo che aveva pensato di offrirgli quel piccolo dono per far conoscere pubblicamente i grandi e particolari favori da lui ricevuti e per sdebitarsi almeno in parte delle sue obbligazioni; e che aveva unito ai lavori propri, preparati con la maggiore cura e diligenza, le primizie di suo fratello e dei suoi figli, affinchè potesse conosce-

re anche i meriti delle persone di sua famiglia; ed afferma di essere tanto più lieto di fargli quest'offerta, in quanto essa era diretta ad un principe che eccelleva in tutte le arti e specialmente nella musica.

Illustrissimo et Excellentiss. Principi Gulielmo Mantuae Ducis et cet. — Johannes Petraloysius praenestinus — S. D.

Saepe et multum hoc mecum cogitavi, Princeps Excellentissime, quanam ratione omnia, quae in te summa, ac singularia studia debeo, in universi terrarum orbis lucem, conspectumque proferrem; idque eo maiori cura, diligentiaque, quod tanta sunt tua in me beneficia, ut, nisi quantum efficere et consequi possum id enitar; ab ingenti ingrati animi crimine nullo modo liberari me posse intelligam. Quapropter haec tuo nomini consecro munuscula, in quibus interpositas quoque fratris, liberorumque meorum primitia non negliges delibare, ut tibi non me unum duntaxat, verum etiam domum omnem meam plurimum debere non obscure cognoscas. Atque eo maiorem laetitiam et voluptatem percipio, quod has illi dedicem cantiones, qui in hac re, ut in ceteris omnibus artibus principe homine dignis, maxime excellit; ut quicquid leporis, gratiae, ac venustatis, apud hominum aures habiturae sint id totum a te

omnes ortum, profectumque esse certo sciant. Vale.

Nel volume sono compresi infatti un Mottetto di Rodolfo, un Mottetto in due parti di Angelo, suoi figli, e due Mottetti del fratello Silla, tutti suoi allievi. Il desiderio del Maestro è palese; egli tentava di collocare alcuno dei suoi parenti presso la Corte dei Gonzaga; e più avanti vedremo che almeno per Rodolfo sarebbe riuscito nell'intento, se la sventura non avesse crudelmente troncato ogni speranza.

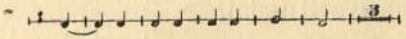
L'edizione del nuovo volume giunse da Venezia il 23 settembre e il giorno seguente quell'Annibale Cappello che il lettore già conosce, ne spediva un esemplare al duca Guglielmo, facendo rilevare con « quanto grande affetto e con quanta ragione » l'autore si era affaticato per far cosa grata al principe. Il Gonzaga corrispose all'omaggio facendo dono di venticinque scudi al Pierluigi.

Il libro comprende diciassette Mottetti a 5 voci, otto a 6 voci e quattro a 8 voci, e poichè quindici di essi hanno una seconda parte, le composizioni salgono a quarantaquattro. Le parole sono ricavate dai testi liturgici, eccettuato quello *O Virgo simul et Mater*, i cui versi furono dettati da privato scrittore, ciò che era in contrasto con le disposizioni del Concilio tridentino. I due Mot-

tetti *Gaude Barbara* e *Beata Barbara*, ciascuno in due parti, sono probabilmente quelli che il Pierluigi compose già nel dicembre 1568 per commissione del Gonzaga stesso.

Il contenuto musicale rappresenta un nuovo passo del Palestrina verso quello stile per cui la scienza serve soltanto a sostenere la libera ispirazione e nel quale l'artista è guidato unicamente dall'intento di commentare le parole nel loro intimo significato, dando ad esse la massima espressione, sia con le melodie patetiche, sia con gli effetti di sonorità. In questo caso anche le imitazioni (le *fughe*, come si diceva allora) sono trattate con sobrietà e quasi a rafforzare il senso emotivo.

Soltanto due composizioni serbano una traccia degli antichi vincoli scolastici. Nel brano *Sancta et Immacolata*, ed in ambedue le sue parti, si trova un canone: nell'altro Mottetto *Tribularer si nescirem*, a 6 voci, si scorge un artificio singolare. Il contralto canta solamente le parole *Miserere mei Deus* (parole estranee al testo), e le ripete per nove volte, usando la medesima frase:



riprodotta però ogni volta ascendendo di grado dal *re* fino al *la*, per poi ridiscendere nello stesso modo alla nota iniziale; ogni ripetizione della fra-

se ritorna dopo una pausa sempre di identica durata (sette tempi). Lo stesso procedimento si verifica nella seconda parte del Mottetto, ma il tessuto musicale delle altre voci è totalmente diverso da quello della prima parte!

Alcuni di questi Mottetti, che serbano intatta la loro freschezza, si cantavano ancora al tempo del Baini: uno nel giorno delle Ceneri, *Derelinquat impius;* tre nelle domeniche dell'Avvento, *Hierusalem cito, Veni Domine* e *Canite tuba in Sion,* ricco, questo, di potenti effetti di sonorità; uno per l'Annunziata, *Sancta et immaculata virginitas* e uno nella festività di San Pietro, *Tu es Petrus.*

Sono anche assai belli e perfetti *O sacrum convivium* e *Cantabo Domino;* ma superiore a tutti per espressione e sentimento è il *Peccantem me quotidie,* il quale « mostra un uomo che, fatto superiore alle regole maneggia l'arte a suo beneplacito, e la fa servire per il suo meglio alle parole che riveste con una forza da sorprendere qualsivoglia orecchio, da investire e portar fuori di sè l'anima più insensibile e disarmonica », come giustamente esclamava il Baini.

I Mottetti a otto voci sono i primi pubblicati dei sessanta ch'egli compose e costituiscono un esempio magistrale in un genere fino allora imperfettamente trattato; due di essi fornirono il ma-

teriale tematico per la composizione delle due Messe, pure a otto voci, *Confitebor* e *Laudate*.

Dei propri figli Rodolfo e Angelo, il Pierluigi riproduceva i Mottetti *Confitebor tibi*, a 5 voci, del primo, e *Circuire possum*, pure anche a 5 voci, con la seconda parte *In hac cruce*, veramente espressiva, del secondo. Del fratello Silla riportava il *Domine Pater*, a 5, e il *Nunc dimittis* a 6 voci, lavoro di notevole sonorità e di ottimo effetto. Morti tutti in giovane età, questi tre allievi del Palestrina non lasciarono altre prove della loro valentia — se si aggiunge solo il Madrigale postumo *Ahi letizia fugace*, di Rodolfo. Tuttavia in questi primi saggi si rivela non solo la loro perizia tecnica, ben più solida in Silla Pierluigi, ma anche il loro ingegno: il figlio Angelo mostra, forse più del fratello maggiore, un temperamento assai sensibile.

Dei numerosi esemplari dell'edizione principe di quest'opera, che si vendevano al prezzo di uno scudo, non ne resta che uno conosciuto, posseduto dal Liceo musicale di Bologna e mancante inoltre della parte del tenore. Eppure questa edizione dovette essere in breve esaurita, se lo stesso stampatore Girolamo Scotto procedette l'anno seguente (1573) ad una ristampa. Di tale prima ristampa, la quale come le successive, non porta la lettera di dedica, le biblioteche di Bologna e di

Assisi possono, insieme, offrire un esemplare completo; un'altra sola copia, pure scompleta, è al British Museum. Le successive ristampe di cui rimangono alcuni esemplari, sono tre — del 1577, del 1580 e del 1588 — fatte dagli eredi dello Scotto, e una, del 1594, per Angelo Gardane.

III

Morte di due figli e del fratello.

Meno di due mesi dopo la pubblicazione del Secondo Libro dei Mottetti un'irreparabile disgrazia colpiva la famiglia Pierluigi: questi anni che trascorrono fino al termine del decennio sono veramente il periodo più triste nella vita del Maestro, per le sventure e le malattie sofferte, per le angustie provocate dalle epidemie e dalla carestia che travagliarono la città; esistenza penosa che si riverbera sull'attività artistica di lui, come mostra la scarsità delle opere date alle stampe.

Il primo figlio Rodolfo, nato nel 1550, probabilmente in Palestrina, e ricevuta la superiore educazione nel Seminario Romano tra il 1566 e il 1571, studiandovi logica, filosofia e lettere latine e greche, era stato avviato dal padre nell'arte musica-

le, riuscendo abile non solo nella composizione, come si è visto, ma anche nel suono « d'ogni sorte d'instrumenti ». Egli aveva già ottenuto da Guglielmo Gonzaga la promessa del posto di organista della chiesa di Santa Barbara in Mantova (dov'era un organo fabbricato da Graziadio Antegnati) allorchè si spense il 20 novembre (1572). Tante cure spese per la sua educazione, tante speranze riposte nel suo avvenire, che si intravvedeva così felice, dovevano ad un tratto essere rese inutili e troncate da una morte immatura.

Ma non fu questa l'unica sciagura; il destino che aveva rapito a Giovanni Pierluigi un figliolo di ventidue anni, volle ancora privarlo del fratello. Affranto dal dolore, Silla Pierluigi, seguiva anch'esso nella tomba il nipote Rodolfo, il 1 gennaio 1573. Era anch'egli « literato, buon musico in età, et de boni costumi », come scriveva il vescovo Odescalchi al duca Gonzaga, aggiungendo che restava al Palestrina un altro figlio ugualmente dotato di tutte le buone qualità del fratello, ma che la madre « non comporteria mai d'esserne privata ».

Questo figlio era Angelo, nato verso il 1552 ed educato parimenti nel Seminario Romano durante gli stessi limiti di tempo di Rodolfo.

Angelo era da un anno e mezzo appena uscito da quel Seminario, allorchè il padre, nel costante

intento di portare la propria famiglia ad una posizione sempre più elevata, pensò di ammogliarlo, stringendo un'alleanza matrimoniale con persona facoltosa del suo stesso paese. La scelta cadde su Doralice di Giovanni Uberti, fratello del dottore in legge Giacomo, che in Roma possedeva una casa confinante con quella che il Pierluigi si era comprata tre anni indietro vicino alla chiesa di Santa Barbara ai Giubbonari. La dote portata da Doralice Uberti fu di mille scudi, più altri 370 scudi tra acconcio e altra somma data a titolo di donazione. Il contratto fu stipulato in Palestrina alla fine di aprile del 1573, ma la dote fu versata completamente soltanto nel settembre del 1575; e venne garantita sulla casa ai Giubbonari, su quella dietro alla chiesa di San Pietro e sopra una vigna che il Pierluigi stesso possedeva vicino alla porta di San Lorenzo.

Primo frutto di questa unione fu una bambina, Aurelia, battezzata il 7 novembre 1574 avendo a patrino monsignor Paolo Ghiselli, scalco del papa. Ma i sereni affetti e le fondate speranze dovevano ben presto essere distrutti da una nuova sciagura che si abbattè sull'animo già provato di Giovanni Pierluigi. Nel 1575, in luglio, aveva cominciato a manifestarsi, per la città, un'epidemia che si prolungò fino a dicembre; quella stessa *influenza* che, mai interamente debellata, doveva tornare

ad erompere cinque anni dopo con la più letale virulenza. Nella sola parrocchia di San Pietro, dove abitava la famiglia del Maestro, il numero dei decessi, negli ultimi sei mesi del 1575, ascese a più di duecento!

L'11 dicembre, allorchè l'epidemia poteva dirsi terminata, Angelo dovette soggiacere al male — e forse non aveva ventiquattro anni d'età — lasciando, con la figliuoletta Aurelia, la sposa incinta di otto mesi.

Il figlio postumo, nato in Palestrina e battezzato il 14 gennaio 1576, ricevette il nome del padre. Come vedremo, i due figliuoli di Angelo furono anch'essi rapiti, dopo brevissima esistenza, all'affetto degli avi.

Il Maestro aveva potuto garantire la dote della Uberti anche sulla casa dove abitava, poichè già dal dicembre del 1573 egli se ne era assicurato il possesso, acquistandola dalla vedova Giovanna Pasquali. In quell'anno medesimo aveva anche ereditato metà delle sostanze lasciate in Palestrina dalla cognata Violante Gori. La casa dietro San Pietro era stata valutata al prezzo di 1037 scudi, somma che il Maestro — tra danaro anticipato in più volte alla Pasquali o sborsato all'atto della vendita — aveva soddisfatto per più della metà: pei rimanenti cinquecento scudi, egli si obbligò di versarli dopo quindici anni, pagandone il frutto

annuale; obbligo che esattamente soddisfece. In tutte queste ed altre simili trattazioni di affari egli si mostra assai avveduto, per quanto accurato e preciso e scrupolosamente onesto.

IV

Un autografo musicale prezioso. — Lamentazioni ed improperi. — Allievi celebri del Pierluigi.

Per tornare intanto alle vicende artistiche del Palestrina, cade subito l'occasione di accennare alle relazioni mai interrotte con Guglielmo Gonzaga e dire che nei primi mesi del 1574 quel principe aveva di nuovo mandato a sottoporre al giudizio suo una propria recente composizione, la quale questa volta era addirittura una Messa. Il mantovano Cappello, che serviva sempre quale tramite, aveva fatto cantare da buoni musici in Roma, nella casa di monsignor Scipione Gonzaga, quella composizione, e dando di ciò relazione al suo principe, il 17 aprile, con le necessarie parole di complimento sul valore del lavoro, scusava il Pierluigi del ritardo da lui frapposto nel restituire la Messa accompagnata dalle sue osservazioni;

narrando che il Maestro era stato « occupato in comporre alcune Lamentazioni per ordine del papa et nelle cappelle ». Il giorno medesimo il Pierluigi scriveva anch'egli al Gonzaga, spiegandogli la causa del ritardo, avvertendolo di aver segnato con alcune crocette i punti da correggere e consigliandolo, con abili ma franche parole, di rifare daccapo il terzetto *Pleni sunt coeli* del *Sanctus*.

La lettera è la seguente:

Io credo che M. Don Aniballe scriva a V.ª Eccel.ª perchè la messa è stata tarda al ritornare, la quale è stata revista da me più tosto per ubedire che per bisogno che avesse di avertimento alcuno, così la mando ripartita, et dove dico il parer mio vi sono alcune crocette. Il pleni *non l'ho tocco perchè spero che un giorno V.ª Ecc.ª havendo un poco d'otio si pigliara piacere di rinovare quel terzetto non avendo poi altro desiderio che di ubedire et servire la Ecc.ª V.ª la supplicaro sempre si degni di comandarmi: che nostro Signore la feliciti et adempia ogni suo desiderio et humilmente gli baso le mani.*

Di Roma il 17 di aprile 1574.

Di V.ª Eccel.ª Ill.ª

humilissimo et devotissimo servitore

Gio. Petraloysio.

Di quelle *Lamentazioni* « scritte per ordine del papa », ch'era Gregorio XIII Boncompagni, e di altre composizioni destinate alle funzioni della settimana santa, ci sono rimaste notizie abbastanza complete e memorie preziose. Gli *Improperii* a 8 voci in due cori alternati, furono composti per la Cappella giulia ed ivi cantati il venerdì santo del 1573: — esempio mirabile di espressività gradevolmente e profondamente emotiva, ottenuta con pochi accordi in apparenza semplici — queste composizioni costituirono, da allora in poi, una delle attrattive delle famose funzioni papali, per le esecuzioni fattene, fino al secolo scorso, dalla Cappella apostolica.

Le *lamentazioni*, ossia le *lezioni* del I. Notturno pei mattutini del mercoledì, del giovedì e del venerdì santo, furono messe in musica non solo nell'anno 1574 per il pontefice, ma di nuovo anche nel 1575 per la Cappella giulia; anzi il Pierluigi tornò quattro o cinque volte a rivestirle di note, con dei complessi vocali che vanno da tre a otto parti *; però ne pubblicherà più tardi, come si dirà, una sola *muta* a 4 voci.

Ora, tanto degli Improperii, come di dodici *Lamentazioni* complete (di cui una soltanto pubblicata nel 1588) e di due frammenti di esse, ci è re-

* Pubblicate nei volumi 25 e 31 delle *Opera omnia* di Lipsia.

stato l'autografo nel famoso codice 59 posseduto dalla basilica lateranense. Questo inestimabile cimelio rappresenta *l'unico autografo musicale* conosciuto del Palestrina e fu identificato e fatto noto, per la prima volta, dal benemerito dottor Haberl nel 1888.

Il volume, costituito da 94 fogli in formato grande (40 × 28), contiene anche altre composizioni di diverso genere, principalmente Inni pei vesperi, e si può considerare come una prima copia delle parti di canto divise, ricavata dalla minuta « in partitura » delle creazioni del Pierluigi, sulla quale egli apportava, all'occorrenza, modificazioni e correzioni.

Fu in quest'anno 1575 che il Pierluigi ritenendo non più adeguato alla sua posizione lo stipendio della Cappella giulia, che consisteva, come il lettore ricorda, in cento scudi all'anno (più un'indennità per la pigione di casa), domandò che gli fosse aumentato; il Capitolo della basilica vaticana propose di portarlo a 145 scudi, ma il Pierluigi insistè sulla somma di 185 scudi, dichiarando che altrimenti avrebbe dovuto lasciare il posto per tornarsene alla Cappella liberiana, dove gli avevano promesso 240 scudi. La questione fu discussa dal Capitolo nell'adunanza del 22 agosto e nel verbale è riportata appunto questa minaccia del Pierluigi (« *quoniam volebat discedere et ire ad*

divae Mariae Majoris servitium pro scutis 240 *quolibet anno* »). Nel timore di perdere così illustre maestro — *stante excellentia et valore personae* — fu deciso alla fine, con dodici voti contro tre, di accordare quanto egli desiderava, usufruendosi del fondo destinato alle mancie dei cantori! Tre anni dopo il Palestrina otteneva dal papa, con speciale *Motu proprio*, non solo la nomina a vita, ma che l'onorario restasse sempre nella cifra stabilita.

Il grande artista, che passò la sua vita nell'esercizio indefesso dell'arte, spinto dalla grande passione che lo animava a non concedersi mai un istante di riposo, oltre alla ricchissima produzione di opere, che richiedevano, se non un lungo lavoro materiale (rapido com'egli sarà stato nel distribuire e collegare le parti) almeno uno sforzo continuo d'intelletto per la ricerca della novità e varietà dello sviluppo, si applicò con amore anche all'insegnamento, e dei suoi numerosi scolari non pochi si acquistarono fama duratura e onorarono altamente la classica scuola da cui uscivano.

Gli allievi più cari erano stati i suoi figli e il fratello, che avevano mostrato così eloquenti saggi della loro valentia; nel novembre del 1574 cominciava a palesarsi, giovanissimo, Giovanni Andrea Dragoni, nativo di Meldola (Forlì), pubblicando, col consiglio del proprio precettore, le *primitie*

delle sue fatiche, consistenti in un libro di Madrigali a 5 voci. Egli fu in seguito maestro della Cappella lateranense, dove, nel 1575, stava già per direttore un altro scolaro del Pierluigi, Annibale Stabile, il quale, a sua volta, aveva mostrato fin dal 1572 le sue *primitie*, con un simile Libro di Madrigali. Pure allievo di chiara rinomanza del Palestrina fu il romano Francesco Soriano, che più tardi diresse le Cappelle liberiana, lateranense e giulia.

Prima che il Pierluigi desse alla luce un nuovo Libro di Mottetti, aveva ricreato la sua fantasia con la composizione di alcuni pezzi di musica da camera; e tra essi una Canzone di cui il duca di Mantova gli aveva dato commissione e mandato le parole.

Il 9 febbraio 1575 egli scrive al Gonzaga di aver musicato la Canzone, e si compiace della nuova dignità cui era stato assunto, alludendo all'erezione del Monferrato a Ducato, avvenuta nel 1574. Il *Cesare* di cui fa menzione, è l'imperatore d'Austria Massimiliano II.

Sereniss.° Principe Sig. mio Colen.°

Se ben mi cognosco differente da quello che nella opinione di V. A. stò impresso, essendomi stata data la Canzone inviatami per porla in Musica, essendo occasione da me al continuo deside-

rata l'ho hauta carissima et perciò ho fatto quanto era la sua voluntà, per il che mi è parso mio dovere ringraziarla della memoria che tiene di me, et pregarla, che se per sorte essa Canzone non fusse riuscita secondo il desiderio, voglia accettar la prontezza dell'animo et non la insufficienza dell'arte, et ancora largamente alegrarmi con lei delli Titoli et dignità riceute da Cesare, aspettando occasione di rallegrarmi con V. A. di magior esaltazione et contento, et con questo et con baciar humilissimamente le mani di V. A. di tutto cuor me li dono.

Di Roma li 9 di Febraro 1575.

Di V. A. Humil. servo

Giovanni Petraloysio.

Ma prima di questa Canzone, il Maestro aveva mandato all'operosissima stamperia editrice di Venezia dei figli di Antonio Gardane, quattro Madrigali suoi ed uno del rimpianto figlio Rodolfo, brano le cui parole *Ahi letitia fugace*, pare davvero ne rispecchino il triste destino. I Madrigali di Gianetto sono i seguenti: 1) *Io felice sarei se gli occhi;* 2) *Le selve havea d'intorno al lido Eusino,* con la seconda parte *Quando fe' loro impallidir le fronti;* 3) *Saggio santo Pastor ch'al gregge pio,* con la seconda parte *Onde seguendo l'onorata impresa;* scritti, questi ultimi quattro, per celebrare

la battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571), con felici richiami musicali al clangore delle trombe e al tuonare delle artiglierie. 4) *Se di pianti e di stridi.* Il volume che li contiene, ossia il Quarto Libro delle Muse a 5 voci intitolato *Benigni Spirti* (1574), presenta pure due composizioni degli allievi del Palestrina, Dragoni e Soriano.

V

Il Terzo Libro dei Mottetti a 5 voci.

Il Terzo Libro dei Mottetti a 5, 6 e 8 voci viene alla luce ancora dentro il 1575, anno che avrebbe rappresentato nella vita del Maestro uno dei periodi più felici, perchè tra i maggiormente produttivi nell'arte sua, se non si fosse chiuso con l'immatura perdita del figlio Angelo.

La nuova opera fu offerta al duca di Ferrara, Modena e Reggio, Alfonso II d'Este, fratello del defunto cardinale Ippolito *junior*, presso il quale il Pierluigi era stato dal 1567 al 1571. Nella lettera dedicatoria, questi ricorda appunto « i molti anni » passati nella Corte romana del munifico prelato e la devota diligenza da lui posta nel servirlo, animato com'era da un profondo attacca-

mento per la Casa estense che tuttora sentiva assai vivo. Afferma che quelle composizioni, elaborate con somma cura, venivano alla luce per le insistenze degli amici, e prega il duca di gradire il dono, come Artaserse accettò la pura acqua del fiume offertagli da un contadino!

SERENISSIMO PRINCIPI
ALFONSO SECUNDO
Ferrarie, Mutinae et Regi Duci et Cet.
Johannes Petraloysius praenestinus
S. D.

Cum eorum, quae publice in Ecclesia cani solent, tertium Librum amicorum rogatu in lucem edere decrevissem, te potissimum SERENISSIME PRINCEPS delegi, cui eum inscriberem, quasique consecrarem: nam cum multos annos Illustrissimo ac Reverendissimo Cardinali foelicis recordationis Hippolyto quanta potui veneratione ac didigentia inservierim, incredibilem quandam observationem me amplissimo nomini Estensi debere non obscure cognosco. Quapropter et inde usque ardebat animus studio declarandi aliquo testimonio summam meam in te observatiam: quod cum alia ratione facere me posse non viderem, haec quae a me summo studio elaborata erant, in tuo nomine publicum accipere volui: Te

igitur etiam atque etiam oro, ut hoc meum munus, quantulumcunque est, prompto animo, iucundeque accipias: neque enim potentissimus Persarum Rex Artoxerses puram fulminis aquam rustici hominis manibus oblatam aut respuit, aut neglexit. Vale Serenissime Princeps, quem Deus Opt. Max. diu in terris salvum, incolumenque conservet.

Il Libro, composto di sei fascicoli, uno per voce, fu affidato per la stampa alla tipografia degli eredi Scotto in Venezia e l'autore ne ricevette le copie in Roma nel settembre (1575).

Dei tre esemplari superstiti finora noti, uno soltanto è in Italia, presso la ricchissima biblioteca del Liceo di Bologna; essi portano il seguente titolo:

JOHANNIS PETRALOYSII
PRAENESTYNI
Motettorum que partim Quinis, partim senis
partim octonis
vocibus concinantur
LIBER TERTIVS
Nunc primum in lucem aeditus
CVM PRIVILEGIO
Venetiis, apud Haeredem Hieronymi Scoti
M. D. LXXV.

Il Baini oltre questa edizione ne registra un'altra fatta in Roma presso Alessandro Gardano, nel medesimo anno 1575, e ch'egli indica anzi come la prima. Pure osservando che il fatto di un libro pubblicato nel medesimo tempo da due diversi editori sarebbe assai strano, v'è ragione di dubitare dell'esistenza di essa non solo perchè non se ne rintraccia alcun esemplare, ma anche perchè le edizioni di Alessandro Gardane cominciano a comparire in Venezia soltanto nel 1580 e nel 1581 e le più antiche di Roma non risalgono che al 1583.

Il volume fu mandato al duca Alfonso per mezzo del suo ambasciatore in Roma, Giulio Masetti, che lo accompagnò con la bella lettera seguente:

Misser Gianetto da Pelestrina già M.ro di Cappella della felice memoria del Sig.r Card.le di Ferrara, et ora stimato principalissimo musico tra quanti ne sono al mondo, come ne fanno fede, per quanto dicono questi della professione, le sue opere stampate e indirizzate parte di esse alla Maestà dell'Imperatore, et parte ad altri principi; ha messo in stampa nuovamente alcuni mottetti sotto il nome di V. Alt.ª com'ella vedrà, per l'epistola dedicatoria nel principio de' libri, et me li ha mandati qua per un suo amico pregandomi a mandarli in nome suo a V. Altezza: et suppli-

carla che si degni di accettare benignamente questo picciol dono ch'egli le fa in segno della molta devotione sua. Io dunque non havendo potuto mancare di compiacere a questa persona tanto virtuosa, in domanda così honesta ho accettata la cura di mandarli come io fo con la presente occasione della posta, et quando da V. A. s'habbia aviso che le siano capitati detti mottetti, egli all'hora mi dice che ne manderà una simil copia alla M.tà dell' Imperatore; la quale quando a giorni passati egli le dedicò altre sue opere di musica (*), li comandò a doverli fare parte di tutto quello che da indi innanzi egli stampava et non essendo questa per altro, bascio humilissimamente le mani di V. A. et prego il Signore Iddio per la sua perpetua felicità.

Di Roma li 28 *di settembre* 1575.

Il duca non dette risposta alla lettera del Masetti, nè segnò alcuna ricevuta del dono; l'ambasciatore se ne doleva col suo signore, in altra lettera del 3 dicembre, nell'occasione di presentargli una nuova invenzione di fortificare dovuta al figlio del Vignola, osservando come fosse conveniente

* Quali possano essere le opere del Pierluigi indirizzate o dedicate all'imperatore d'Austria non si comprende, perchè i volumi a stampa — Messe, Mottetti, Madrigali — sono tutti ordinati con un numero progressivo e nessuno di essi rimane oggi ignorato.

rispondere a questi invii, affinchè i virtuosi non si perdessero d'animo nel vedere i frutti del loro ingegno piuttosto disprezzati che stimati. « Il che è avvenuto — egli avvertiva — a Gianetto da Pelestrina musico qui in Roma tanto eccellente, il quale non havendo avuto risposta alcuna di quei libri di musica ch'egli mandò e dedicò a V. Altezza con una sua epistola, ha dubitato che da lei non sia stata molto aggradita la sua opera ».

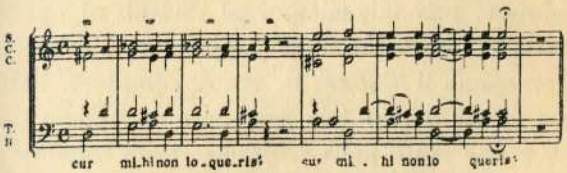
Anche ad Orlando di Lasso era accaduto di dedicare ad Alfonso d'Este un libro di Madrigali (il Quarto a 5 voci) nel maggio del 1567, durante il tempo cioè di un suo viaggio a Ferrara, e di riportarne « poca mancia et soddisfactione »!

I Mottetti del Pierluigi erano andati smarriti tra le carte della Cancelleria! Il duca rispose che li farebbe cercare fra le scritture del segretario Pigna (morto un mese prima) e che, rinvenutili, manderebbe la desiderata risposta. Ma si può dubitare che ciò avvenisse, perchè lo stesso Masetti inviando ad Alfonso II, il 20 marzo 1577, altre composizioni del Palestrina, confidava ch'esse potessero *ricordare* le altre precedenti stampate e dedicate a S. Altezza, «la quale pur allora — concludeva — me le fece pur dire alcune belle parole ». Le belle parole consistevano, credo, nella fatta promessa di rispondere; ma l'attesa risposta, che non poteva a meno di essere accompagnata da un

segno tangibile di gradimento per l'offerta, forse non giunse mai...

Il volume contiene diciotto Mottetti a 5 voci, dei quali dieci sono formati da due parti; nove a 6 voci, compreso uno in due parti, e sei a 8 voci; in totale ammontano quindi a quarantaquattro. Le parole sono scelte nella quasi totalità dai testi liturgici, ma vi figura anche qualche brano preso dalla Bibbia, come il Mottetto *Quid habes Hester*, ricavato appunto dal *libro di Esther* (XV, 12-17).

Fra i brani a 5 e 6 voci i migliori sono *Fuit homo*, *Haec dies*, *O bone Jesu* e *Quid habes Hester* (non esclusa la seconda parte *Vidi te Domine*), un brano questo tra i più espressivi, a sfondo, direi, drammatico, e originale nella chiusa, con le ripetizioni dell'interrogazione *Cur mihi non loqueris?* sulla cadenza sospesa, e con quella strana *misura* vuota che termina il pezzo, messa forse a significare l'attesa per la risposta di Ester.



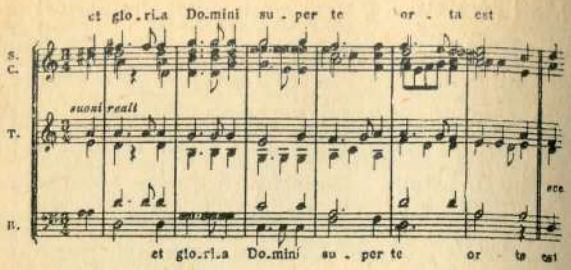
Ma in genere le composizioni a 5 e 6 voci sono inferiori a quelle di simile mole contenute nel precedente volume; la chiarezza della struttura, la sem-

plicità negli artifizi, la naturalezza delle melodie non valgono a nascondere una tal quale freddezza dell'espressione e compensare la debolezza dell'estro vivificatore. Però esse restano sempre superiori, per valore, alle produzioni dei maestri precedenti o contemporanei, come accade, ad esempio, per il *Pater noster* e per l'*Ave Maria*, migliori senza dubbio delle reputate composizioni simili del Des Prés o del Willaert.

Quattro dei Mottetti a sei voci comprendono l'artificio del canone e sono *Cum ortus fuerit*, *Rex pacificus*, *Columna est immobilis* e *Accepit Jesus calicem*: quest'ultimo, anzi, ha un canone con due risoluzioni, distinto col motto *Tres in unum*, perchè la parte del tenore (*quintus*) è ripetuta esattamente, a calcolata distanza, prima dal contralto alla quarta, e poi dal soprano all'ottava.

Questo Mottetto rappresenta un saggio perspicuo di abilità tecnica, e le prime note di esso furono riportate, con intenzione, sul ritratto ad olio del Pierluigi conservato dalla Cappella pontificia e che rappresenta il Maestro in atto di comporre. La pittura di tale quadro (già posseduto da Antimo Liberati e che entrò nella Cappella stessa soltanto nel 1692 per dono di un cantore) risale quindi a quel periodo e non potrebbe, in ogni caso, essere anteriore al 1572, anno in cui fu pubblicato il precedente secondo libro di Mottetti.

Ma i Mottetti a 8 voci sono invece superiori agli altri stampati in antecedenza, e possono ben dirsi figli del genio più che dell'arte; è ammirevole il gusto squisito con cui vengono alternati i gruppi delle voci e l'originalità con la quale sono, a volte, combinati. Infatti, in quattro di queste composizioni — *Lauda Sion, Veni sancte Spiritus, Ave Regina caelorum* e *Hodie Christus natus est,* quest'ultimo con l'esclamazione terminale *Noè, Noè* (Noël) — i cori sono formati da un gruppo di due parti di soprano, di contralti e di baritoni e da un gruppo di contralti, di due parti di tenori e di bassi, scelta geniale atta a produrre sorprendenti e opposti effetti di colorito. Gli altri due Mottetti sono basati sulla consueta disposizione delle voci; quello *Jubilate Deo,* scritto e cantato in occasione dell'apertura della Porta Santa (24 dicembre 1574), è pieno di vaghezza nella sua nobile semplicità. Ma il capolavoro dei Mottetti a due cori è il meraviglioso *Surge, illuminare Jerusalem,* che assurge veramente al più alto splendore nella copiosa messe delle composizioni palestriniane di simile mole; è una pittura michelangiolesca, un quadro di impressionante grandiosità, dove ogni concetto del testo è descritto con la più vera ed appropriata espressione. Si ammiri la potente luminosità delle armonie alle parole « *et gloria Domini super te orta est!*



e subito dopo, in immediato contrasto, le voci si serrano in una cupa sonorità alle parole « *quia ecce tenebrae operient terram!* Questa composizione, eternamente viva e fresca, risuonava ogni anno, nel trascorrere dei secoli, al mattino dell'Epifania nella Cappella pontificia, sotto le volte del Buonarroti, facendo palpitare i cuori.

Di questo terzo Libro si conoscono tre ristampe, prive tutte della lettere dedicatoria; le prime due fatte dallo stesso erede dello Scotto nel 1581 e nel 1589; l'ultima fatta da Angelo Gardano a Venezia nel 1594; anche di tali ristampe gli esemplari sono rarissimi.

VI

Iginio Pierluigi e la discendenza del Maestro.

Per l'avvenuta morte del figlio Angelo, il Pierluigi si trovava costretto a restituire a Giovanni Uberti la dote portata da Doralice; restituzione che inoltre doveva farsi con qualche sollecitudine, perchè la giovane pensava a passare a seconde nozze, come infatti avvenne dopo soli dieci mesi di vedovanza. Ma i mille scudi erano evidentemente stati spesi, i proventi della professione musicale bastavano soltanto per vivere, e il Maestro, che aveva voluto tenere con sé i due nipotini, dovette pensare ad una nuova combinazione per trovare la somma. Non restava che stringere una nuova alleanza matrimoniale in favore dell'ultimo figlio rimasto, Iginio, sebbene questi fosse ancora giovanissimo.

La nascita d'Iginio, avvenuta in Roma, può fissarsi tra il 1557 e il 1558 allorchè il padre era maestro della basilica lateranense. Anch'egli ebbe accurata educazione, e dalla testimonianza dell'ambasciatore mantovano a Roma, Aurelio Zibramonti, il quale scriveva di ciò nel 1583, si apprende ch'era stato « introdotto nelle leggi » e

che avrebbe dovuto « addottorarsi » un anno dopo: però questo titolo di dottore non figura mai nei numerosi documenti notarili che riguardano Iginio, e comparisce soltanto nell'atto di nomina a canonico della cattedrale di Palestrina, cioè pochi giorni prima della sua morte (1610). Lo stesso Zibramonti diceva che il giovane era « buon musico », e questa sua qualità viene rilevata anche nello stesso documento del 1610. Si può facilmente ammettere, infatti, ch'egli abbia appreso l'arte musicale, così intensamente coltivata nella famiglia; però non è rimasta alcuna traccia del suo virtuosismo, almeno come compositore.

La nuova alleanza matrimoniale si strinse con una giovine romana, Virginia Guarnacci; il padre, Paolo, era già morto da alcuni anni e la tutela della fanciulla e dei suoi due piccoli fratelli stava affidata alla madre, Elena Mazzinghi. Questa curava anche i loro interessi, perchè i tre orfani possedevano due case, compresa quella dove abitavano (nelle vicinanze del Foro Traiano), e una vigna. La promessa di matrimonio fu scambiata, avanti a notaio, il 3 luglio 1576 e la dote di Virginia fu stabilita in milletrecento scudi in danaro, più l'acconcio, valutato altri duecento scudi. Nel mese seguente, per la festività dell'Assunta (15 agosto) si celebrava il matrimonio nella chiesa di San Lorenzolo al Foro Traiano; Iginio aveva allora poco più di di-

ciotto anni; anche la sposa doveva essere molto giovane, a giudicare dall'età dei suoi fratelli.

Nell'attesa di entrare in possesso della dote di Virginia, il Pierluigi aveva dovuto intanto garantire all'Uberti la somma da restituire, mediante la creazione di un *censo*, che portava l'aggravio del pagamento degli interessi, ammontanti a quasi cento scudi all'anno. E ciò durò per tre anni e più; poichè la vedova Guarnacci potè effettuare il completo versamento della dote soltanto tra il 1579 e il 1580, dopo essere stata costretta a vendere la vigna e una casa, mettendo così finalmente in grado il Pierluigi di estinguere il debito verso l'Uberti e altro prestito contratto per l'occasione e di liberarsi dei *censi* relativi, abbastanza gravosi.

Il matrimonio di Iginio fu assai prolifico, e nel corso di ventitre anni nacquero ben dieci figli, cinque maschi e altrettante femmine, come si scorge dal lungo elenco! Settimia (1577), Tommaso (1578), Gregorio (1580), Giovanni Angelo (1583), Olimpia (1585), un altro Gregorio (1588), un'altra Settimia (1591). Francesco (1593), Caterina (1597) e Margherita (1600). Per la scelta dei padrini di battesimo si ebbe cura di ricorrere alle persone più elevate di rango, come il celebre cardinal Sirleto, il cardinale Cointerel datario del papa Gregorio XIII, il Bianchetti, maestro di camera dello stesso pontefice, Federico Madruzzi, congiunto del cardinale Ludo-

vico, monsignor Ottavio d'Acquaviva, poi cardinale, e Tiberio Cerasi, tesoriere di Clemente VIII.

Negli ultimi anni di sua vita Iginio si era ritirato del tutto in Palestrina e vi aveva così ristabilito la propria famiglia; ma della numerosa schiera dei suoi figliuoli ben pochi sorpassarono la fanciullezza. Delle femmine superstiti, Caterina divenne monaca in Palestrina stessa, l'altra, Margherita, s'imparentò con la famiglia Cappelli, della vicina Cave. Dei maschi, due soltanto pervennero ad età matura, Tommaso e Gregorio; e poichè il primo s'era votato al sacerdozio, passando poi canonico e parroco di Sant'Agapito, il solo Gregorio proseguì la discendenza. Questi ebbe a sua volta sette figli, di cui quattro maschi; ma anche di questa generazione i frutti non giunsero a maturità; con la morte dell'ultimo di essi, Agapito, sacerdote e canonico della medesima cattedrale di Palestrina, si estinse completamente, nell'aprile 1677, il casato e la linea mascolina dei Pierluigi.

VII

Le Messe pel Duca di Mantova.

Prima di parlare dell'importante e delicato incarico affidato al Pierluigi da Gregorio XIII circa l'emendazione dei libri di canto gregoriano, accenniamo ad alcune poche composizioni da camera e da chiesa che rimontano a questi anni tra il 1576 e il 1580 nei quali egli sospese ogni pubblicazione di sue opere.

Due madrigali figurano nel volume *Musica di XIII Autori illustri* a 5 voci, stampato in Venezia da Angelo Gardane, e l'editore avverte nella lettera di dedica, che ha la data del 20 giugno 1576, come i madrigali di questi *illustri autori* fossero « i più belli che oggidì si cantino ». Sono di « Gianetto Palestrina » quelli *Placide l'acque e placid'era il vento*, e *Soave fia 'l morir per viver sempre.*

Un nuovo madrigale di « Palestina Gianetto » è quello sulle parole del Petrarca *Anima, dove sei?*, compreso nell'altro volume intitolato *Il primo fiore della ghirlanda musicale a 5 voci*, che l'erede di Girolamo Scotto dava in luce, pure in Venezia, nel 1577.

Al principio d'autunno del 1578 il duca Gugliel-

mo Gonzaga, sempre fervido ammiratore del Maestro, gli dà commissione, per mezzo del solito prete mantovano Annibale Cappello, di scrivere alcune Messe per servizio della sua chiesa di Santa Barbara, e gli fa mandare speciali canti gregoriani da adoperarsi quale base per lo sviluppo tematico. Queste Messe non sono meno di sette, ma non ci è dato sapere se restarono inedite nell'archivio della Cappella ducale o se furono poi comprese tra quelle pubblicate più tardi dall'autore stesso o dal figlio Iginio. Dal carteggio che ha relazione con questo incarico risultano intanto due cose che ci fa piacere di conoscere, sul modo di comporre del Palestrina e sulla misura delle sue facoltà creative: ch'egli, cioè, prima di stendere sulla carta il definitivo corso delle varie parti vocali, si serviva del liuto, come oggi i compositori si servono del pianoforte, per provare gli effetti musicali del brano; e che la sua fantasia, regolata dalla scienza, aveva tali rapidi impulsi che bastavano soltanto dieci giorni per condurre a termine una Messa!

Nell'ottobre del detto anno il Pierluigi aveva sofferto una grave malattia e la prima Messa fu composta appunto durante la convalescenza. Il Cappello in data 18 ottobre, annunziava intanto a Guglielmo Gonzaga che « M. Giovani da Palestrina non servendogli, per l'indispositione grave

havuta di fresco, la testa nè la vista per esercitare la gran volontà di servire in quel modo che può S. Altezza aveva cominciato a porre sul liuto lo *Chirie* et la *Gloria* della prima messa e glieli haveva fatti sentire pieni veramente di gran suavità et leggiadria ». E il 1 novembre tornava a scrivere al duca : « Mando ancho una messa del Palestrina con la sua lettra, il quale attendara a fugarle [ossia a sbrigare le Messe] il più che si potrà; il quale spera, non succedendo altro, di mandarne ogni dieci giorni una et quanto a i canti fermi mostra desiderarli grandemente ».

Ecco la lettera cui accenna il Cappello; e si noti in essa ciò che dice il Pierluigi circa l'incarico ricevuto dal papa per la correzione dei libri di canto gregoriano :

Ser.mo Principe,

V.ª Altezza havrà l'inclusa messa da me fatta nella mia convalescenza, et lo sa Iddio se quando mi furono portati i canti fermi, più mi premeva il non poterla servire che il mal ch'io havea, hora attenderò all'altre con ogni studio acciò habbiano in se quelle parti che l'Altezza V.ª desidera. Io nel comporre questa ho trasportato il canto fermo talhora una quinta più su talhora una ottava acciò venisse più alegra che non porta di sua natura il

quarto tono *, *quest'altra della Madonna non ne havrà bisogno per esser da se stessa autentica, havro per grandissimo favore poter havere il remanente del canto fermo, poi ch'è così ben purgato da barbarismi et dai mali suoni, et se l'Altezza V.ª si contentara si mandaranno in stampa con il Graduale che Nostro Signore mi ha comandato ch'io emendi, ne altro ocorrendomi bascio humiliss.te la mano a V. A. con desiderarle da N. S. Iddio ogni grandezza et lunghezza di vita.*

Di Roma li 5 di novembre 1578.

Di V. A. S. humiliss. et devotiss. servo
Gio. Petro Loysio.

Il 15 novembre il Cappello spediva al duca la seconda Messa; il 10 dicembre presentando la quarta notava che il Pierluigi se ne compiaceva molto.

Il 21 marzo 1579 il Maestro ringraziava il Gonzaga di cento scudi d'oro ricevuti e gl'inviava le ultime tre Messe.

Serenissimo Signor Duca P.rone et Signor Col.mo

Per ordine di V. A. il signor Cavaliero Strozzi

* Anche nei testi delle melodie gregoriane non sono rare queste trasposizioni del IV modo (ipofrigio). Ad es. il *Sanctus* e l'*Agnus* della Messa *Lux et origo* sono trasportati alla quinta superiore; l'antifona *Gratia Dei* (25 genn.) è alzata di una quarta.

mi ha donato cento scudi d'oro, de quali humilmente con il maggior affetto che posso le rendo infinitissime gratie, Pregando il Signor Nostro Iddio à concedermi habilità conforme al desiderio di meritare la benignissima gratia di V. A. per la cui vita et per ogni felicità della Ser.ma Casa sua non restarò mai di pregare et supplicare Idio, le mando le tre ultime messe fatte secondo l'ultimo avertimento che mi fu dato dal R.° M. Annibale per dell'Altezza Vostra per la cui ubidienza esseguirò sempre tutti i suoi commandamenti con grandissima prontezza et attentione raccomandandomi humilmente alla benigna gratia di V. Al. Che nostro Signore le conceda lunghissima et felicissima vita.

Di Roma li XXi *di marzo* LXXIX.

Di V. A. Sereniss. humiliss. et obligatiss. servitore

Giovanni Petraloysio.

VIII.

La riforma del canto gregoriano.

Come si è visto dalla lettera diretta il 5 novembre 1578 al duca Gonzaga, il Pierluigi aveva ri-

cevuto l'incarico dal pontefice Gregorio XIII di « emendare » il Graduale romano; si trattava cioè di rivedere tutte le melodie corali gregoriane contenute in quella parte della liturgia e correggerle dai difetti accumulati per colpa di copisti o di stampatori durante il corso di tanti anni, « purgandole » specialmente dai cosidetti « barbarismi et mali soni ».

Per spiegare con qualche dettaglio le ragioni per cui si ritenne di addivenire a un lavoro di tanta importanza e responsabilità e come esso dovesse procedere, e prima d'indicare i limiti dell'opera compiuta dal Palestrina, occorre risalire ai provvedimenti che, in materia di riforme dei testi liturgici, s'erano presi in quegli anni per mettere in effetto le decisioni del Concilio di Trento: le quali decisioni, confermate e rese obbligatorie da Pio V con le Bolle *Benedictus Deus* e *Sicut ad sacrorum* del 25 gennaio e 18 luglio 1564, dovevano essere applicate anzitutto in Roma con le norme stabilite da un'apposita commissione cardinalizia, cui già accennammo, nominata col *Motu proprio Alias nonnullas constitutiones* del 2 agosto dello stesso anno.

Per quanto poteva aver relazione con la musica corale degli uffici divini, sappiamo già che il Concilio, nella seduta dell'11 novembre 1563 aveva stabilito « *Caetera, quae ad debitum in divinis*

officiis regimen spectant deque congrua in his canendi seu modulandi ratione... synodus provincialis pro cujusque provinciae utilitate, et moribus, certam cuique formulam praescribet ». Ed intanto Pio V, succeduto nel 1566 a Pio IV, aveva fatto correggere e preparare da speciali commissioni i due libri principali della liturgia, cioè il *Breviario* e il *Messale*, e li aveva resi obbligatori per tutta la Chiesa, il primo con la bolla *Quod a nobis* del 7 luglio 1568, il secondo con quella *Quo primum tempore* del 12 luglio 1570; nella seconda bolla si dice che questo Messale, unico ed assoluto testo sul quale doveva da allora in poi celebrarsi la Messa letta o cantata, era l'ultimo termine delle riforme liturgiche da eseguirsi dalla Santa Sede.

La prima edizione autorizzata di questo nuovo Messale apparve in Roma, nel 1570, presso gli eredi di Bartolomeo Faletti, Giovanni Varisco e soci; non è ancora noto chi avesse approntato le parti cantate (le prefazioni, le intonazioni del *Gloria* e del *Credo*, il *Pater noster*, gli *Ita missa est*, ecc.); certo è però che nelle successive ristampe del volume, pubblicate tanto in Roma che fuori, mentre i testi concordano perfettamente con l'edizione ufficiale, le melodie presentano differenze assai notevoli. E si aggiunga che il 17 dicembre 1570, appena sei mesi dopo la pubbli-

cazione del Breve *Quo primum*, Pio V emanava altre disposizioni per quanto appunto riguarda le parti cantate del Messale, per accordare eccezioni e privilegi nei paesi soggetti al re di Spagna Filippo II, verso il quale la Santa Sede doveva sempre procedere con speciali riguardi e con molta discrezione.

Anche nel *Directorium chori* pubblicato dodici anni dopo da Giovanni Guidetti, le parti cantabili sono presentate con diversa lezione.

Con l'adozione dei testi liturgici corretti e particolarmente del nuovo *Messale*, si rendeva necessaria una revisione dei libri di canto gregoriano, non solo perchè le melodie fossero liberate dagli errori e dagli abusi introdotti attraverso le varie ristampe e copie manoscritte, ma anche per stabilire finalmente un'unica lezione che rivestisse carattere ufficiale. Il progetto fu concretato al tempo di Gregorio XIII, nel periodo più favorevole a simili riforme, come quello durante il quale si procedette alla correzione della Bibbia, del Calendario, del Codice di Graziano, delle opere di Sant'Ambrogio ed altro.

La pratica attuazione del progetto riusciva poi grandemente facilitata dal fatto che nel 1577 la Camera Apostolica aveva fondato una stamperia poliglotta per l'adozione di tutti i libri della Chiesa, destinandovi una somma di centomila ducati.

Il personaggio che aveva preso a cuore la questione dell'emendazione del canto gregoriano, si ritiene fosse il celebre cardinale Guglielmo Sirleto, bibliotecario del Vaticano dal 1572 e capo di tutte le commissioni investite della revisione e delle riforme dei testi liturgici. Il dotto prelato stimava ed amava tanto il Pierluigi che accondiscese a divenire padrino di battesimo di un nipotino del Maestro, Tommaso figlio d'Iginio, nato nel novembre del 1578, facendosi rappresentare alla cerimonia in San Pietro dal proprio maestro di casa.

L'incarico di emendare i vari libri di canto gregoriano — Antifonario, Graduale e Salterio — fu affidato al Palestrina in unione con Annibale Zoilo. La facoltà di procedere a tale ingente e delicato lavoro fu conferita ai due maestri con Breve di Gregorio XIII del 25 ottobre 1577 e questo atto concede loro non solo piena libertà di « purgare, correggere e riformare » il canto corale, ma li lascia arbitri di aggregarsi altri periti del genere per la più sollecita e completa esecuzione del lavoro.

Il valente compositore romano Annibale Zoilo, dopo essere stato maestro in San Luigi dei francesi (1561-66) e in San Giovanni in Laterano (1566-70), era passato in qualità di cantore contralto nella Cappella pontificia (1570); ma appunto nel

luglio del 1577 aveva chiesto al pontefice di essere collocato in pensione, allegando la perdita della voce (ma in realtà per profondi screzi che aveva avuto coll'irascibile *magister cappellae* mons. Boccapaduli) e promettendo di servire la Cappella medesima col fornirla di composizioni; ciò che aveva ottenuto con speciale rescritto di Gregorio XIII conservando l'intero stipendio di nove scudi al mese. *

Reputo utile riportare per esteso il Breve pontificio — che dobbiamo al dotto P. Molitor, autore di una esauriente storia della riforma del canto corale a Roma — documento ch'è un'alta testimonianza di stima per la valentia nell'arte e per la fede, diligenza e pietà dei due compositori, e che segna una data memorabile nella vita del Palestrina; sebbene l'intrapresa, la quale destò fin da principio gelosie e cupidigie, non giungesse a felice compimento, e, per la parte eseguita dal Pierluigi, procurasse ad Iginio, dopo la morte del padre, le più gravi angustie e il peso di una lunga lite nei tribunali.

GREGORIUS XIII — *Dilecti filii salutem et apostolicam benedictionem. Quoniam animadver-*

* Nell'ottobre dello stesso anno 1577 lo Zoilo prese moglie e restò in Roma, al servizio del cardinale Sirleto, fino a che fu nominato maestro di cappella a Loreto (1584).

sum est, Antiphonaria, Gradualia et Psalteria quae ad divinas laudes et officia in Ecclesiis celebranda plano cantu, ut vocant, annotata prae manibus sunt, post editum breviarium et missale ex Concilii Tridentini praescripto quamplurimis barbarismis, obscuritatibus, contrarietatibus ac superfluitatibus, sive imperitia sive negligentia aut etiam malitia compositorum, scriptorum et impressorum esse referta: Nos ut ea Breviario et Missali praedictis, sicuti congruum et conveniens est, respondeant, simulque superfluitatibus resecatis ac barbarismis et obscuritatibus sublatis ita aptentur, ut iis nome Dei reverenter, distincte devoteque laudari queat, quantum cum Deo possumus prospicere cupientes, vos, quorum artis musicae et modulandi peritia, nec non fides et diligentia atque erga Deum pietas maxime probata est, deligendos duximus, quibus potissimum hoc onus demandaremus, firma spe freti, vos desiderio huic nostro cumulate satisfacturos. Itaque Vobis Antiphonaria, Gradualia, Psalteria et alios quoscumque cantus quorum in ecclesiis est usus, iuxta ritum Sanctae Romanae ecclesiae tam in horis canonicis quam Missis et aliis divinis celebrandis revidendi et prout vobis expedire visum fuerit, purgandi, corrigendi et reformandi negocium damus atque super his omnibus plenam et liberam auctoritate Apostolica tenore praesentium facultatem

tribuimus et potestatem, et quo celerius ac diligentius praemissa exequi valeatis, vobis ut aliquot alios Musicae peritos adiutores arbitrio vestro asciscere possitis, concedimus. Non obstantibus constitutionibus apostolicis ceterisque contrariis quibuscunque. Datum Romae apud Sanctum Petrum sub annulo piscatoris die XXV *Octobris* MDLXXVII *Pontificatus nostri anno sexto.*

Cae. Glorierius.

Come si vede da questo Breve, l'autorità religiosa affermava essere noto che il canto fermo degli Antifonari, dei Graduali e dei Salteri era pieno di barbarismi, oscurità, contrarietà e superfluità dovute all'imperizia, alla negligenza e all'arbitrio dei compositori, dei copisti e degli stampatori. Le medesime accuse si leggono in una succinta memoria del tempo, scritta evidentemente da persona assai addentro nella questione, e che sembra destinata a commentare il documento pontificio.

I barbarismi consistevano nell'essere state collocate le note lunghe sopra le sillabe brevi e le note brevi sopra le sillabe lunghe; i quali modi barbarici « erano quasi in ogni luogo in detto canto, cosa che sonava molto male, oltra che si sa che pronuntiando una parola breve, che sarebbe à pronuntiarsi lunga, et così anche il contrario, si

confonde il senso ».

Del resto era allora in auge la teoria che si dovesse eseguire il canto (appunto chiamato *piano* o *fermo*) battendo tutte le note con egual valore e forza, senza badare alla quantità delle sillabe, alla prosodia e al ritmo oratorio.

Per oscurità e contrarietà s'intendevano gli errori derivati dalla poca esattezza con la quale le note si collocavano sul rigo o sullo spazio (nel caso di edizioni a stampa l'inconveniente poteva derivare dal fatto che prima s'imprimevano le righe e dopo le note), sicchè nei casi di dubbia lettura accadeva spesso che si cantasse, o peggio si trascrivesse, perpetuando l'errore, la nota sbagliata, falsando talvolta la proprietà dei singoli toni.

Il concetto della piena e chiara intelligibilità dei testi sacri, che vedemmo sostenuto a proposito della musica figurata, si voleva fosse applicato anche al canto gregoriano. Si lamentava che « per ignoranza o per negligenza de scrittori si trova una moltitudine di note sopra una sola sillaba che non solo disdice ma leva che cantando non si possino intendere le parole » e questo si può spiegare probabilmente nel senso che, per la poca cura dei copisti e soprattutto degli stampatori, le sillabe, e in particolare quelle su cui cadeva l'accento principale della parola, non erano collocate al giusto

posto nelle melodie formate da più gruppi di neumi; e a ciò si credeva di rimediare semplificando o addirittura sopprimendo note e gruppi. Perchè si voleva che il testo tornasse *dominus* e la musica restasse *ancilla*; e a questo mirava la prescrizione di *resecare* le *superfluitates*.

La vastità dell'intrapresa suscitò subito, come ho detto, gelosie e cupidigie; è certo che, considerata dal lato finanziario, questa ristampa dei libri di canto corale poteva rappresentare la fortuna di chi si fosse assunto il carico della pubblicazione. Basti dire che trentacinque anni più tardi, quando il progetto stava per divenire un fatto compiuto, una persona molto legata con lo stampatore Raimondi affermava (non so se con giusta valutazione) che si sperava di guadagnare duecentomila scudi e che se si fossero abolite tutte le edizioni precedenti, il guadagno sarebbe asceso addirittura a un milione di scudi d'oro!

Era appena trascorso un mese dalla data del *Motu proprio* di Gregorio XIII, che uno spagnuolo dilettante di musica, don Fernando de Las Infantas, dimorante da alcuni anni in Roma, dove era venuto allo scopo di dare in luce alcuni suoi libri *, mandava una lunga relazione a Filippo II

* Del Las Infantas si conoscono soltanto una diecina di Mottetti a 4-6 voci pubblicati tra il 1583 e il 1591 in raccolte edite in Baviera, e alcuni contrappunti sul canto fermo.

per avvertirlo di quanto si stava preparando a proposito di questa stampa, ma esponendogli le circostanze con voluta esagerazione, in modo da far credere che si volesse comporre *ex-novo* tutto il canto corale; diceva che la proposta era partita da un « malo espiritu » e che « senza prima formarsi un giusto criterio del da farsi, *avevano ordinato* (così il Las Infantas si riferiva all'autorità pontificia) che ciò venisse eseguito », e che ne era stato dato l'incarico *ad un certo* (*sic*) Giovanni di Palestrina * e *ad un altro* i quali « quantunque sostengano che solamente muteranno alcuni passi che all'apparenza non osservano il tono, altri che non mantengono l'accento, e gran numero di legature che occorrono per evitare prolissità, operano in modo che distruggono tutto ciò che era stabilito e il canto diventerà molto più differente di quello che era ». Aggiungeva che con questa riforma si mancava di considerazione e di riverenza a Gregorio Magno che « aveva fatto e composto » quel canto. Il fatto è presentato come una sciagura per l'arte, ma la ragione vera della protesta risulta palese allorchè si avverte che « le librerie di Spagna *sarebbero rovinate*, mentre sono di tanta importanza, come

* Non v'è bisogno di ricordare che il Pierluigi aveva dedicato a Filippo II la sua seconda raccolta di Messe, contenente proprio quella celebre *Papae Marcelli!*

era quella che Filippo II voleva erigere per la celebre chiesa dell'Escurial, la quale, benchè privilegiata con le altre, nondimento perderebbe di credito e col tempo dovrebbero conformarsi col capo, come è sempre avvenuto ».

Don Fernando si augurava infine di essere la *mascella d'asino* capace di distruggere « quei filistei di superbia che pretendono conoscere ciò che non intendono nè possono arrivare a comprendere »; e tra costoro quindi — e certamente in prima fila — il Palestrina e lo Zoilo...

Il re di Spagna, impensierito dall'argomento più interessante per lui, incaricò nel gennaio del 1578 il proprio ambasciatore in Roma di mettersi d'intesa col Las Infantas e di recarsi dal papa per esporgli il « grave danno e pregiudizio che sarebbe derivato ai suoi regni e a tutte le chiese e persone ecclesiastiche se si fosse cambiato qualche cosa nella stampa dei libri della nuova liturgia che Pio V aveva ordinato »; che egli (il re) si augurava « non dovesse sorgere alcuna causa nè ragione di reclamare » e che in ogni caso non avrebbe permesso l'ingresso dei libri riformati nei propri Stati.

L'accenno a Pio V non poteva non risvegliare in Roma gli echi della lunga lotta, a proposito del processo dell'arcivescovo Carranza, che quel pontefice aveva dovuto sostenere con Filippo II

e che dicono servisse ad affrettargli la morte; nella quale controversia il monarca, consapevole della sua forza e appoggiato dall'Inquisizione, aveva usato anche un linguaggio di minaccie e di rimproveri in strano contrasto colla riverenza ostentata verso il Vicario di Cristo.

Non sappiamo che cosa rispondesse Gregorio XIII all'ambasciatore Zuniga; appare intanto che l'incarico non fosse stato sospeso, se il Pierluigi, nel novembre del 1578, poteva scrivere al Gonzaga « che i canti fermi si manderanno in istampa con il Graduale che N. S. mi ha comandato ch'io emendi »; che il lavoro continuasse si apprende pure da un ricorso dallo stesso Las Infantas mandato direttamente al papa un anno dopo la sua denunzia al re di Spagna. E in questo ricorso, scritto in forma per nulla riguardosa, si chiedeva addirittura che « gli innovati libri, già scritti per stamparli » fossero *abrusati*, prima che Iddio mandasse per castigo qualche flagello!

Verso la fine dell'anno 1579 un vecchio musicista e poeta, Tommaso Cimello, che stava ritirato a Monte San Giovanni Campano, s'indirizzava al cardinale Sirleto, sempre a proposito di questo affare; e sapendo che lo Zoilo, il quale era alle dipendenze del cardinale, aveva « l'impresa per la reformatione de canti piani », faceva premure per essere scelto a collaborare con lui per

potergli insegnare come si doveva condurre il lavoro! In questa prolissa lettera piena di divagazioni d'ogni sorta, e che rappresenta la nota amena nella grave questione, il Cimello afferma di essere « non degli ultimi e delli minimi » e aggiunge che se avesse avuto il peso di questi canti piani, si riprometteva di guadagnare centinaia di migliaia!

Il Palestrina e lo Zoilo, i quali avevano stabilito di cominciare con la pubblicazione del *Graduale*, si erano diviso il lavoro; il primo aveva scelto quella parte del *Graduale* chiamata domenicale (il *proprium de tempore*) che racchiude cioè le festività dall'Avvento alla Pentecoste. Lo Zoilo si era riservato l'altra parte del *Graduale* (il *proprium sanctorum*) e in più l'*Antifonario*.

Da testimonianza sicura di persona intima del Pierluigi (e che potrebbe essere il copista Alessandro Pettorini) si sa di certo ch'egli aveva del tutto compiuto il proprio lavoro, aggiungendovi qualche *responsorio*. Ma nè il *Graduale* nè gli altri libri nominati nel *Motu proprio* del 1577 vennero allora in luce, e ciò per un complesso di ragioni, tra le quali le principali furono la forte spesa della stampa e la mancanza di tipi veramente adatti per la scrittura. Da parte loro i due compositori visto incagliato il progetto e viste svanire le speranze di provvigioni e compensi, cessarono

di continuare il lavoro.

Vedremo a suo luogo le ulteriori e fortunose vicende dei manoscritti lasciati alla loro morte dal Palestrina e dallo Zoilo.

Ma intanto non vogliamo tralasciare di notare una testimonianza di quegli anni, che dimostra quanto fosse apprezzata la competenza del Pierluigi come teorico nel campo del canto tradizionale della Chiesa.

Il bolognese Giovanni Guidetti (1532-1592), beneficiato di San Pietro, dopo aver ottenuto dal papa un privilegio di stampa per dieci anni, pubblicava alla fine del 1582 il *Directorium chori* (Roma, presso Roberto Grandjon); cui fecero seguito nel 1586 il *Cantus ecclesiasticus Passionis D. N. J. C.*, nel 1587 il *Cantus ecclesiasticus officii majoris*, e nel 1588 le *Praefactiones in cantu firmo*, opere corrette secondo le riforme allora promosse, e accuratamente impresse. Il Guidetti patrocinava il principio che le parole si dovessero cantare in quella stessa maniera con la quale si leggevano e si declamavano, e distingue quindi le sillabe lunghe dalla brevi, adoperando, come figure musicali, la *virga*, il *punto* e il *rombo*.

Ora il Guidetti, per assicurare il pubblico della bontà del *Directorium chori*, afferma nella prefazione che, non volendo fidarsi della propria esperienza, aveva sottoposto il lavoro al Pierluigi, co-

me alla più elevata incontestabile autorità nell'arte musicale (*musicae artis facilis princeps*) e che il Maestro, con la sua innata cortesia, si era prestato ad esaminarlo e lo aveva giudicato per il più corretto e perfetto che si potesse avere in quel genere.

IX.

Morte della prima moglie. — Il commercio delle pelliccerie.

Nell'estate del 1580 tornava ad infierire in Roma con la maggior virulenza, quell'epidemia di « febbre catarrale », allora chiamata il *mal del castrone* ed oggi *influenza*, che già negli anni scorsi e specialmente nel 1575 aveva mietuto tante vittime. Il contagio decimò, nel vero senso della parola, la popolazione di Roma, se si considera che durante i mesi di luglio e di agosto morirono ben diecimila persone. Nel territorio della parrocchia di San Pietro, dove abitava la famiglia Pierluigi, mentre pei primi sei mesi del 1580 la media della mortalità era stata di dieci individui, i decessi salirono nel luglio a trenta e nell'agosto a centoventicinque...

Fu appunto in questo terribile mese che il Maestro veniva colpito da altra sciagura. Il 22 agosto egli perdeva la sua Lucrezia, con la quale aveva trascorso trentatre anni della sua esistenza, non priva di gioie e soddisfazioni, ma anche attraversata da dolori ed angustie. Privato dei due figli maggiori e del fratello Silla, il maturo Maestro restava ora in compagnia del figlio Iginio, con la nuora e due nipotini, e dei due orfanelli di Angelo.

L'animo del compositore, provato alla sventura e così vibrante ai sentimenti di elevata spiritualità, dovette soffrire acerbamente per la perdita della consorte. Ma, in contrapposto alle sofferenze, era altrettanto viva in lui la passione per l'arte e fortissimo il desiderio di poter divulgare la produzione del suo lavoro, che la spinta della fervida ed accesa fantasia rendeva copioso e continuo. Sotto l'assillo di quel desiderio, egli era uomo da trarre onesto partito da ogni circostanza di cose, per dolorose che fossero.

Suo primo pensiero fu quello di dedicarsi al sacerdozio; e, con pronta risoluzione, nel novembre successivo presenta un'istanza al papa per essere intanto elevato agli ordini minori. Ottiene sollecitamente, con *Breve* del 13 stesso mese, la concessione, per modo che il 7 dicembre (1580) egli veniva insignito del clericato. E' notevole il fatto

che la cerimonia fu celebrata in San Silvestro al Quirinale, chiesa e convento concessi da Paolo IV all'ordine dei Teatini e dove aveva dimorato a lungo il cardinale Sirleto, col quale il Pierluigi restava sempre in grande dimestichezza.

Ma un beneficio doveva pur trarsi dal nuovo stato: Gregorio XIII, che proteggeva il Palestrina, e il nipote principe Giacomo Boncompagni che lo ammetteva alla propria Corte, non lasciano trascorrere la prima occasione di favorirlo. Nel gennaio del 1581 moriva un tal Salvo Miccinelli, ch'era *chierico perpetuo beneficiato* nella cattedrale di Ferentino, e subito il pontefice, con nuovo *Breve* del 18 gennaio medesimo, conferisce la successione di quel posto al nostro compositore. Il beneficio non portava l'obbligo della residenza in quella vetusta città della Ciociaria e rappresentava un reddito di 24 ducati d'oro all'anno.

Approfittò il Pierluigi di tale concessione e potè conservarla per l'avvenire? Sta in fatto ch'egli repentinamente cambia pensiero e invece di farsi consacrare sacerdote preferisce passare a nuove nozze! E per far ciò non attende nemmeno che sia trascorso l'anno di lutto; nei giorni 24 e 26 febbraio e 5 marzo 1581 hanno luogo le pubblicazioni di matrimonio; e il 28 di questo mese stesso, martedì terza festa di Pasqua, compiuti appena sette mesi dalla morte di Lucrezia Gori e cin-

que settimane dopo la sua nomina a chierico beneficiato di Ferentino, sposa un'agiata vedova romana, Virginia Dormoli. La cerimonia ha luogo privatamente in casa della sposa, che abitava in via de' Coronari.

Non può dirsi che un invincibile affetto o almeno una simpatia irresistibile spingesse il Maestro, all'età di cinquantasei anni, all'affrettato matrimonio. Egli mirava ad assicurarsi un'esistenza sempre più comoda e tranquilla e una solida base che lo mettesse in grado di poter affrontare le ingenti spese che importava la pubblicazione delle sue opere. Appunto nel 1581 stavano già in mano degli stampatori due nuovi volumi di Mottetti.

La donna ch'ebbe la ventura di unirsi all'artista già così celebre, era proprietaria di una ben avviata bottega di pelliccerie che godeva il privilegio di fornire il papa. Virginia Dormoli era vedova appunto del *pelliparius papae* Giuliano Guerrazzi, fiorentino, morto a soli trentasette anni nel settembre del 1576. Dall'età del primo marito si può inferire ch'essa non dovesse essere molto avanzata negli anni.

La bottega era situata incontro all'*Immagine di Ponte* ai Coronari, cioè nell'ultimo tratto di questa via verso il ponte Sant'Angelo e nel punto dove sbocca il vicolo chiamato oggi Domizio.

Essa conteneva tante mercanzie — pellicce di ermellino, martora, faina, zibellino, puzzola, tasso, capra di levante, gatto selvatico, lontra, volpe bianca, coniglio, lupo, lepre, pelli di cavallo e vitello e piume di avvoltoio e di cigno — del valore di quasi novecento scudi; le quali mercanzie, aggiunte a biancheria, suppellettili, oggetti preziosi e danaro contante, costituivano la dote della Dormoli, ascendente a più di 1500 scudi; somma certo non dispregevole per quei tempi.

Appena entrato in possesso della bottega, il Pierluigi si unisce in società col giovane viterbese Annibale Gagliardi, che vi era addetto come lavorante e che diventa così il compagno d'industria. Il 24 aprile, avanti a notaio, viene stipulato il contratto per questo « esercitio et arte » della bottega, per la durata di cinque anni; il Pierluigi esponeva il suo capitale di mille scudi, al Gagliardi era riservata la terza parte dei guadagni. Alla scadenza (1586) il contratto fu rinnovato per un'eguale periodo di tempo e il capitale raddoppiato, perchè così la Dormoli come il Gagliardi vi aggiunsero ciascuno del proprio cinquecento scudi. Però tre anni dopo la Dormoli ritirava la sua quota per prestare la somma al marito (con tutte le forme legali e con la corresponsione degli interessi all'otto per cento!) affinchè questi

potesse soddisfare il pagamento finale agli eredi di Giovanna Rosari della casa dietro San Pietro comprata nel 1573.

Il commercio delle pelliccerie era quanto mai prosperoso; nel contratto della società si era stabilito di rilasciare ogni anno, sul guadagno, duecento scudi a beneficio dell'azienda. Questo fondo speciale permise ai due compagni, nel 1589, di acquistare un terreno in Borgo Angelico verso le mura urbiche, e di farvi poi fabbricare, con la spesa di 1300 scudi, due case le quali rendevano una discreta somma di affitto.

Col secondo matrimonio migliorarono dunque le condizioni di fortuna del Maestro e queste gli permisero la divulgazione, in maggior misura, delle proprie composizioni. Dal punto di vista del progresso dell'arte italiana, noi dobbiamo quindi rallegrarci di quella sua determinazione. Eloquente è il fatto che, precisamente dal 1581, comincia, e prosegue senza interruzione, la serie delle sue pubblicazioni. Se dal 1554 al 1575, cioè per il corso di venti anni, si trova ch'egli fece stampare soltanto otto volumi, dal 1581 fino all'anno della sua morte, e cioè in tredici anni, abbiamo quattro Libri di Messe, tre di Madrigali, tre di Mottetti, due di Offertori, due di Litanie, uno di Lamentazioni, uno d'Inni e uno di *Magnificat*. Sono diciassette volumi che contengono tre-

centoventi composizioni, tra le quali vanno comprese trenta Messe.

Eppure, a dar sfogo alla sua incessante produzione, tanto movimento di stampatori non basta; alla sua morte, soltanto di Messe inedite, ne restavano più di quaranta!

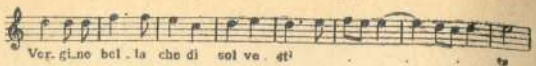
Parte Terza

I.

Il Primo Libro di Madrigali a 5 voci. — Il Palestrina e San Filippo Neri.

Dopo una sosta di sei anni, la nuova opera con la quale s'inizia la serie ormai ininterrotta delle pubblicazioni del Pierluigi, è un primo libro di Madrigali a 5 voci. Il primo libro di Madrigali a 4 voci era uscito esattamente un quarto di secolo prima!

L'autore chiama *Canzoni spirituali* queste recenti composizioni perchè il testo, italiano, esprime appunto concetti e sentimenti di pietà. Dei ventisei madrigali di cui è formato il volume, i primi otto rivestono di note altrettante stanze della celebre canzone del Petrarca *Vergine bella, che di Sol vestita*

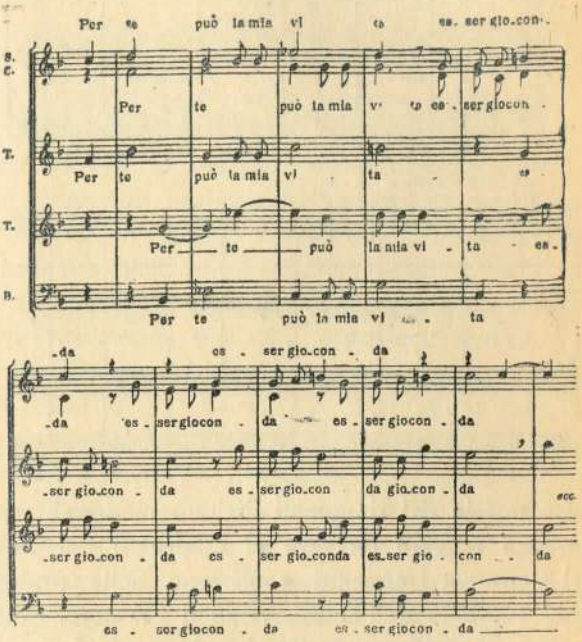


Il Pierluigi non ha creduto di musicare interamente la canzone, tralasciando le ultime due strofi, *Vergine in cui ho tutta la mia speranza* e *Vergine umana e nemica d'orgoglio*, per ragioni non conosciute, dato che quelle supposte da qualcuno non sembrano molto convincenti.

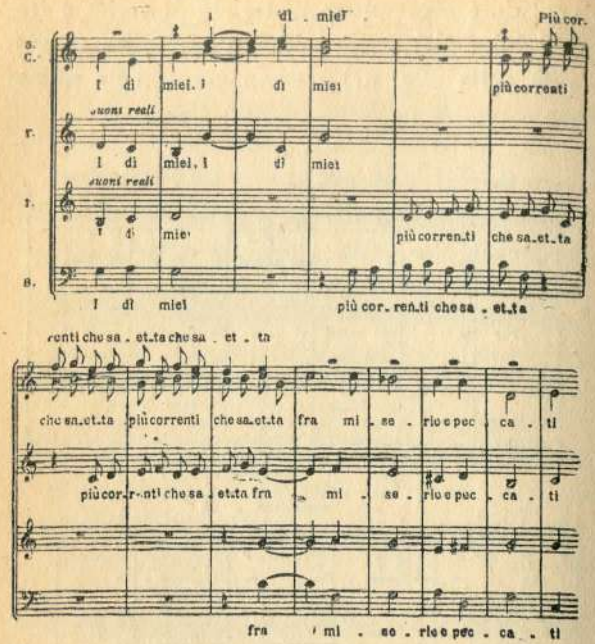
Queste composizioni, chiamate allora comunemente *le Vergini del Palestrina*, furono tenute in grandissima stima da tutti i teorici. Abilità nell'intreccio delle parti, coloriti ben disposti, intento costante di esprimere con verità di sentimento le parole e i concetti del poeta vi si ammirano certamente: ma slanci di passione o di alto lirismo, frasi di ampio respiro vi si cercano invano. L'autore non ha voluto distanziarsi di molto dai compositori del tempo, nè procurarci emozioni profonde.

Il Baini li giudicava « veramente belli », ma senza « alcun grado di sublimità », e gli pareva talvolta di trovarvi « un tantolin d'imitazione della natura servile ed alcuna volta puerile ». Che il maggior biografo del Palestrina, nel suo pur riguardoso giudizio, non andasse molto lontano dalla verità si può provare con qualche esempio, appunto cogliendo i tratti nei quali il composito-

re vuol dare espressione materiale di verità a frasi descrittive del testo; come a proposito di *giocondità della vita,* nel settimo verso della quinta stanza



o quando vuol imitare la rapidità della saetta, nei versi *I dì miei più correnti che saetta, Fra miserie e peccati,* nella chiusa della settima stanza.



Le poesie dei rimanenti diciotto madrigali non possono reggere davvero al confronto coi versi del Petrarca; i concetti consistono nelle aspirazioni supreme dell'anima verso il Creatore, desiderosa di purificarsi e di salvarsi, ma la forma è semplice e piana e richiama le laudi popolari solite a cantarsi nei luoghi pii di riunione. Il Baini qualificava questi versi per *triviali e bassi*, esagerando nel giudizio, ma riconosceva che i con-

cetti, ricchi di sentimento, avevano saputo spingere il musicista a sollevarsi fino alla vera bellezza e a creare brani altamente commoventi. La distinzione che fa l'Ambros, trovando gli ultimi diciotto madrigali alquanto leggeri a confronto dei primi, non ci sembra giusta; è la dolcezza dei versi del Petrarca, melodia per sè stessa, che aggiunge nuovo incanto all'esecuzione; ma il genere non offre disuguaglianze in tutto il volume. Non sono, ripeto, le composizioni michelangiolesche scritte sui testi liturgici; il Pierluigi ha prediletto una forma d'aspetto semplice, quasi dialogata, dove abbondano le risposte sincopate tra le parti; uno stile che ricorda i madrigali drammatici e che sta tra la polifonia classica e l'omofonia ad effetti armonici.

Il Baini *divisa* che queste *Arie divote* furono composte *in diversi tempi* pel servizio dell'oratorio di Filippo Neri. Questa sua asserzione è la conseguenza di quanto egli ci ha voluto far credere a proposito delle relazioni tra il mite santo fiorentino e il Maestro; questione che qui è opportuno chiarire. Il Baini dava per certo che, alla morte dell'Animuccia (il quale scrisse due libri di laudi spirituali per l'Oratorio), il posto di *maestro* dell'oratorio stesso fosse conferito al Palestrina, e a sostegno di questa sua recisa affermazione citava il Piazza, il Sonzonio, il Cec-

coni e il Petrini. Ora, di questi autori gli ultimi tre non fecero che ripetere le parole del primo; il quale, da parte sua, diceva soltanto che il Palestrina « *fu sommamente amato* » da San Filippo e niente altro! Il Piazza, inoltre, che viveva sulla fine del secolo XVII, scambiava probabilmente il musicista Giovanni Animuccia, allora dimenticato, con Giovanni Pierluigi, la cui fama era sempre viva. Anzitutto una carica di *maestro dell'oratorio* non esisteva; le modestissime risorse finanziarie sulle quali poggiava l'istituzione nei primi anni, non avrebbero consentita quella spesa; inoltre il Neri aveva a sua disposizione due compagni musicisti, l'Ancina e il Soto e fors'anche il Vittoria. Del resto era tale la simpatia e l'entusiasmo ispirati dal fervente apostolo che tutti, maestri e cantori, prestavano a gara amorevolmente l'opera loro.

Le canzoni spirituali del Palestrina saranno state cantate nell'oratorio come le altre di maestri romani; una deferente relazione avrà interceduto tra il Neri e il Maestro, ma questi non ebbe mai parte principale e direttiva nelle musiche dell'Oratorio. E' eloquente il fatto che i più accurati e minuziosi biografi del santo fiorentino, come il Gallonio e il Bacci, non facciano la menoma menzione del Pierluigi; e così in tutte le

memorie antiche della Vallicella il nome di lui non apparisce mai.

Il volume di Madrigali spirituali fu stampato a Venezia dal Gardane in cinque fascicoli, uno per voce e porta il seguente titolo:

IL PRIMO LIBRO
DE MADRIGALI
A CINQUE VOCI
DI GIO. PETR' ALOYSIO PRENESTINO
Novamente composti & dati in luce
IN VENEZIA
Appresso Angelo Gardano MDLXXXI.

L'opera fu dedicata a Jacopo Boncompagni (1548-1612) figlio spurio di Gregorio XIII, che questi aveva generato prima di essere elevato al sacerdozio. Jacopo, insignito dal padre di parecchi titoli nobiliari ed investito di feudi importanti, s'era dedicato alla carriera delle armi ricoprendo le più alte cariche militari. Egli fu il continuatore della famiglia e nel tempo di cui ci occupiamo aveva sposato da poco Costanza Sforza di Santa Fiora, dalla quale ebbe poi numerosa figliolanza.

Dalla lettera di dedica di questi madrigali, come da quella del libro di Mottetti di cui si parlerà in appresso, si scorge che il Palestrina non fu veramente al servizio di Jacopo Boncompagni, ma che ne frequentava la casa, compreso tra gli artisti e i letterati ch'erano protetti e incoraggiati dal cospicuo personaggio ed ammessi nelle sue conversazioni accademiche.

All'Illustriss. et Eccellentiss. Signore il Sig. Jacomo Buon compagno General di Santa Chiesa, & Duca di Sora, ecc.

E' si grande & si palese l'obligo che tengo io a V. Eccellenza Illustrissima per le molte gratie continuamente ricevute da lei, che non posso hormai senza giusta riprensione differire di pagar parte del debito mio: Per il che dando io alla stampa hora alcune Canzoni Spirituali, ho voluto consacrarle al felicissimo nome di V. E. per mostrarli segno come debbo della mia gratitudine & divotione, la prego dunque à degnarsi d'accettar volentieri il dono ch'io gli faccio, et come pegno de i molti oblighi miei, e come cosa alla quale è sommamente necessario il suo favore, che così, & io sodisfarrò à l'animo mio desideroso di mostrarseli grato, & V. E. manterrà

il suo solito costume di sempre giovare altrui. Dio la conservi felice.

Di Roma il dì 10 *di Genaro* 1581.

Humile & devoto servitore
Gio. Petr'Aloysio Prenestino

Dell'edizione originale, che porta la data, come si è visto, del 10 gennaio 1581, ne sono rimasti meno di otto esemplari completi, dei quali uno solo è in Italia (Bologna). Il Baini ricorda una ristampa, fatta dal medesimo editore, del 1593, che però è affatto introvabile: del resto anche di un'altra ristampa del 1604, sempre del Gardane, non ne sono rimasti che due esemplari, di cui l'unico completo è al Liceo di Bologna.

In questo medesimo anno 1581 il Pierluigi, dopo esser passato a seconde nozze, restava di nuovo colpito nei suoi più teneri affetti famigliari, perdendo tre nipotini: i due fratellini Aurelia ed Angelo, orfani del suo Angelo, morivano in agosto e in ottobre, preceduti, nel giugno, dal piccolo bimbo Gregorio, terzogenito d'Iginio.

II.

Il Secondo Libro di Mottetti a 4 voci (1581?).

Nella serie cronologica delle composizioni del Maestro è stato sempre collocato, a questo punto, il Secondo Libro dei Mottetti a 4 voci, dedicato al medesimo Jacopo Boncompagni duca di Sora. La data 1581, come quella che figurerebbe sull'edizione originale, fu indicata per la prima volta dal Baini, il quale citava il seguente titolo « *Joannis Petraloysii Praenestini mottettorum quatuor vocibus partim plena voce, et partim paribus vocibus Liber secundus. Venetüs apud Angelum Gardanum*, 1581 » e riportava il testo della lettera di offerta dell'opera preceduto da questa intestazione: « *Illustrissimo, et Reverendiss.* (sic) *D. Jacobo Buoncompagno, Duci Sorae, Domino Arpini, Marchioni Vignolae* », ecc.

Mi sia lecito avanzare dei seri dubbi sull'esattezza della data indicata dal Baini, basandomi non solamente sulla circostanza che l'edizione del 1581 è finora assolutamente sconosciuta. Sorvoliamo sulla parola « reverendissimo » che non spettava al Boncompagni (ed infatti nelle ristampe del volume si legge « excellentissimo »), errore

che poteva spiegarsi come un *lapsus calami;* ma sta in fatto che la Signoria di Arpino fu venduta al duca di Sora da Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto e di Pescara, *soltanto nel maggio del* 1583. Dunque la data dell'edizione originale va collocata tra il 1583 e il 1585, anno questo della morte di Gregorio XIII, dopo la quale cessava la ragione logica dell'omaggio al Boncompagni.

Noi crediamo che il Baini non avendo potuto trovare l'edizione originale di questo secondo libro di Mottetti o avendo soltanto sott'occhio un esemplare mutilo, abbia immaginato la data del 1581 persuaso di esser nel vero avvicinando strettamente due volumi dedicati allo stesso personaggio e considerando il significato dei testi scelti dal compositore. Questo libro si apre infatti con alcuni responsori presi dal Notturno dei morti, che il Maestro avrebbe musicati « per cercare un lenitivo al suo dolore » per la morte della moglie, e contiene il famoso mottetto *Super flumina Babylonis,* che termina colle parole *suspendimus organa nostra,* scritto, sempre secondo il Baini, per affermare la sua decisione di abbandonare l'arte dopo la sventura sofferta.

Riguardo alla cronologia di quest'opera, il Baini ripete infine lo stesso arbitrio commesso per identificare l'edizione originale del Primo Libro dei Mottetti a 4 voci, come il lettore ricorda.

L'Haberl segnala, da parte sua, un'edizione pubblicata a Milano dal Tino nel 1587 e una di Roma, del Coattino del 1590 (questa registrata anche dal Baini), ma non indica il luogo dove ne sono conservati gli esemplari; e chi sa che per quest'ultima non si verifichi il caso di un equivoco, scambiandola con la nota ristampa del Primo volume dei Mottetti a 4 voci. Ad ogni modo le ristampe di cui si conoscono effettivamente degli esemplari, sebbene rarissimi, sono le seguenti: due del Gardane di Venezia negli anni 1596 e 1604, e una degli Eredi Scotto di Venezia, del 1606. Della prima restano alcune parti vocali scomplete a Ratisbona; di quella del 1604 si conservano due soli esemplari (completi in quattro fascicoli), alla biblioteca municipale di Assisi e a Londra; il solo esemplare del 1606 (anch'esso completo) è a Bologna.

Il titolo della ristampa del 1604 è questo:

JOAN. PETRALOYSII
PRAENESTINI
Motectorum quatuor vocibus partim plena voce
et partim paribus vocibus
LIBER SECUNDUS
Nunc denuo in lucem aeditus
VENETIIS, apud Angelum Gardanum MDCIIII.

E vi è riprodotta anche la lettera di dedica, del cui contenuto fu già detta parola:

Illustriss.° et Excellentiss.^a D. — D. Jacobo Boncompagno, Duci Sorae, Domino Arpini, Marchioni Vignolae, Capitaneo generali Cataphractorum Regis Catholici — in Mediolanensi ditione, ac Gubernatori Generali S. Romanae Ecclesiae.

Jam pridem me tuae Excellentiae addixit singularis benignitas tua, cum in omnibus, qui in bonarum artium studiis versantur, amplectendis, tum in me nomine, hoc in numero, re et facultate tenuissimo, quoties ad te adii humanissime admittendo, audiendo, alloquendo. Volui igitur hanc meam observantiam testificari his libellis musicis nunc a me elaboratis Excellentiae tuae offerendis, quos si minus opera atque artificio, at certe materia ipsa non dubito tibi gratos fore: Continent enim Domini Dei nostri, tum in seipso, tum in sanctis suis laudes, quibus gratius tibi esse nihil potest.

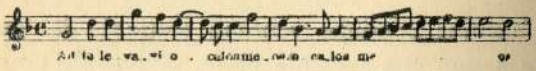
Humilis servus
Joannes Petraloysius praenestinus.

Il volume contiene ventuno mottetti, dei quali nove hanno una seconda parte, giungendo così le

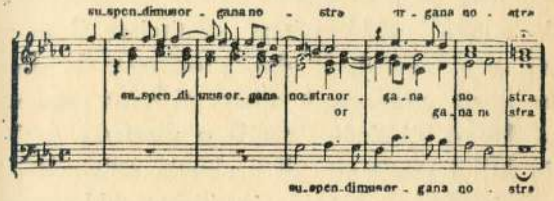
composizioni al numero di trenta. I primi dieci di essi sono scritti *plena voce*, cioè per cori composti da soprani, contralti, tenori e bassi; gli ultimi sono scritti *paribus vocibus* e riescono più adatti per essere cantati da solisti, con raggruppamenti di voci diversi dal consueto. Cinque mottetti, infatti, sono composti per tre soprani e contralto; uno per tre soprani e tenore; tre per due soprani, contralto e tenore; due per contralto, due tenori e basso, ottenendosi così degli speciali impasti di colorito assai caratteristici.

I testi sono scelti da responsori, da salmi e da antifone, alcune delle quali particolarmente dedicate alla Vergine.

In quest'opera la genialità del Pierluigi rifulge davvero in tutta la sua singolare potenza creativa. I concetti delle preci liturgiche non possono essere illustrati con maggior forza di verità e di espressione. Qualche spunto delle melodie iniziali — come nelle antifone — può esser preso dal canto gregoriano, ma anche nei temi liberi quanta bellezza d'ispirazione! Si osservi, ad esempio, lo slancio mistico della frase che inizia il Mottetto preso dal Salmo CXXII e se ne immagini lo sviluppo!



Nel primo gruppo, tra le composizioni corali, il migliore e il più noto è il Mottetto *Super flumina Babylonis*, meravigliosamente descrittivo, intessuto di frasi che hanno accenti di doloroso rimpianto, creati per trovare le vie del cuore, come quella, profondamente impressionante, che alla chiusa del pezzo si ripete per due volte (ma la seconda volta una terza più alto) e lascia l'armonia sospesa sulla dominante del tono minore:



Nel secondo gruppo i Mottetti a voci bianche, come l'*Ave Regina*, l'*Alma Redemptoris* e la *Salve Regina*, sono ripieni di dolcezza infinita e d'incanto soprannaturale; ma tutti gli altri non possono certamente giudicarsi inferiori. Il Palestrina ha raggiunto ormai la più elevata perfezione artistica ed ogni brano rappresenta un saggio di bellezza ideale.

III.

Il Quarto Libro di Messe (1582?).

Precedentemente al volume che abbiamo ora descritto, era uscita una nuova opera del Pierluigi, consistente in un gruppo di Messe a 4 e a 5 voci. Nella serie di questo genere di composizioni la nuova pubblicazione costituisce il quarto Libro, e al pari degli altri, posti sotto la protezione di un monarca, è offerto al papa regnante.

La lettera di dedica tende a mostrare a Gregorio XIII i sentimenti di profonda religiosità del compositore e a metterne in rilievo, sebbene sotto il velo di un'ostentata modestia, la valentia e l'operosità. Il Pierluigi, dopo aver affermato che i doni intellettuali concessi da Dio dovrebbero sempre essere adoperati in onore di Lui, attesta appunto ch'egli — fin da fanciullo dedicatosi alla musica, nella quale scienza, a giudizio di molti, aveva fatto qualche progresso, sebbene capisse facilmente quanto ciò fosse poco — voleva consacrarsi tutto a celebrare le lodi divine; e poichè fra queste le più accette al Signore erano le preci che accompagnavano il sacrificio della Messa, aveva scelto alcune Messe *tra le molte già com-*

poste e le dava in luce col consenso del pontefice, da cui aveva ricevuto tanti e ripetuti benefici, e altri ne attendeva in seguito.

Gregorio XIII — Pont. Maximo.

Summam Dei bonitatem principium, et causam esse bonorum omnium, quaecunque sunt, et monet Apostolus, et ratio ipsa ab eadem bonitate nostris animis insita nos dubitare non sinit. Quae vero in nobis sunt bona, ea, nisi divinae quoque bonitati accepta referamus, non modo praedicatione, et verbis, sed, quod maxime opus est factis; iis scilicet ipsi bonis, ad Dei laudem adhibendis ingratissimi sumus. Ex quo autem sic cogitare coepi, statui, quantum in Musica, cui quidem scientiae totum me a puero dedidissem, profecisse existimarer (videor enim multis aliquantum processisse, ipse autem quam parum id sit, plane intelligo) sed tamen quantum quantum illud esset, decrevi totum divinis laudibus consecrare. Cum vero in his constat celeberrimas, Deoque acceptissimas esse eas, quae in sacrosancto Missae sacrificio concinuntur, cumque multa essent a me in hoc genere elaborata, delegi haec pauca, quae tuae Sanctitati, GREGORI PONT. MAX. offerrem, tuoque permissu ederem. Ut autem singularem humanitatem tuam multis aliis in

rebus sum expertus, quotidieque experior, sic perspecturum me spero in hoc officio, non ex mea tenuitate, sed ex voluntate et studio aestimando. Quid praeterea praestare possim, aliud nihil est, nisi ut divinam bonitatem orem, ut Sanctitatem tuam Ecclesiae suae conservet, cumuletque omni gaudio, et felicitate, Id feci, faciamque assidue.

Humillimus servus
Joannes Petrus Aloysius Praenestinus

Quando e dove sia stata pubblicata la prima edizione di questo volume non si può ancora indicare con certezza, poichè purtroppo nessun esemplare di essa è oggi conservato nelle biblioteche. Dobbiamo limitarci a seguire il Baini, il quale riporta il titolo dell'edizione originale da cui essa risulta stampata a Roma da Alessandro Gardano nel 1582.

Se tali indicazioni sono esatte, questa stampa di Alessandro Gardano costituirebbe la prima da lui emessa in Roma *, e si verificherebbe anche il fatto non comune che nel medesimo anno

* Alessandro ed Angelo erano i figli di Antonio Gardane, morto nel 1569. Il primo stampò in Venezia fino al 1581; del 1582 non si conosce alcuna sua edizione; nel 1583 stava in Roma e vi pubblicava le *Laudi spirituali* della Congregazione dell'Oratorio.

1582 si procedeva, a Venezia, ad una ristampa del volume. E' soltanto da questa ristampa — tale almeno sembra perchè nel titolo si legge: « *Nunc denuo in lucem editus* » — che si è potuto conoscere ai tempi nostri l'opera del Pierluigi: di essa se ne conservano cinque esemplari completi (nella riunione, cioè, dei fascicoli separati delle parti vocali), dei quali due stanno in Italia. La ristampa porta il seguente titolo, oltre la lettera di dedicazione riprodotta più indietro:

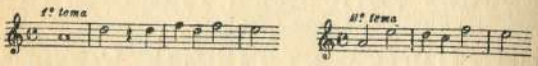
IOANNIS PETRALOISII PRAENESTINI
MISSARUM
CUM QUATUOR ET QUINQUE VOCIBUS
LIBER QUARTUS
NUNC DENUO IN LUCEM EDITUS
VENETIIS
apud Angelum Gardanum MDLXXXII

Il volume comprende sette Messe, di cui quattro a 4 voci e tre a 5, le quali, in eccezione al sistema allora seguìto di porre a ciascuna di tali composizioni il motto derivante dal tema prescelto, non hanno altro titolo che quello di *Missa prima, secunda, tertia,* ecc. Nondimeno per alcune di essere il titolo può facilmente applicarsi. Tra quelle a 4 voci la prima (in ottavo tono) può chiamarsi *Lauda Sion,* perchè così è de-

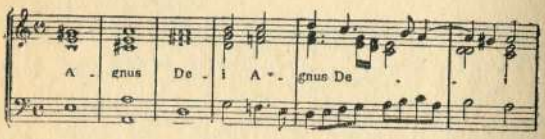
signata nella copia fatta nel 1616 per la Cappella pontificia, e del resto il tema gregoriano della Sequenza del *Corpus Domini* vi apparisce fin dal *Kyrie*.

La terza (in quarto tono) può chiamarsi *Jesu nostra redemptio*, essendo intessuta sul tema dell'Inno dell'Ascensione — oggi *Salutis humanae sator*.

La prima a 5 voci (in primo tono) in un'antica copia esistente a Vienna ha il motto *Eripe me Domine;* e sviluppa i seguenti soggetti:



L'ultima a 5 voci (in quarto tono) può distinguersi col titolo *O magnum mysterium*, perchè l'andamento di essa è basato sui temi del medesimo Mottetto, a sei voci, pubblicato già dal Pierluigi nel 1569.



Questa Messa, come fu già avvertito, era stata offerta nel 1571 alla Cappella pontificia, dove si trova nel codice 57; e vi erano in più un terzo *Kyrie* e l'*Hosanna* del Benedictus, omessi nella pubblicazione, e che restarono quindi inediti fino

a quando l'Haberl non li inserì, al proprio posto, nel volume XIII delle Opere complete.

Le tre Messe che restano senza titolo sono basate sulla tonalità del primo modo gregoriano e non hanno temi caratteristici. Tutte queste composizioni sono concepite in uno stile puramente religioso, limpido, scorrevole e facile: più elaborate possono dirsi le due prime a 5 voci; ed anche quella *Jesu nostra redemptio* contiene, nel secondo *Agnus Dei*, ampliato a sei parti, un canone alla quinta tra il tenore e il mezzosoprano. La polifonia è sobriamente adattata nei *Kyrie* e nel *Sanctus* e più ampiamente e magistralmente sviluppata negli *Agnus Dei;* nel *Gloria* e nel *Credo* il canto procede con accordi simultanei tra le voci, con l'alternarsi del tempo pari al dispari e senza alcuna ripetizione del testo, contrapponendo nota a parola. Secondo l'uso, nel *Crucifixus*, nel *Pleni sunt coeli* e nel *Benedictus* (quale delicato *Benedictus* a tre voci bianche è nella *Lauda Sion!*) il complesso vocale si diminuisce di una parte, di solito l'inferiore, e talvolta di due, mentre il secondo *Agnus Dei* è sempre aumentato di una o più voci. Se si dovesse giudicare quale sia la migliore Messa del libro, la scelta cadrebbe di certo su quella *O magnum mysterium*, espressiva e commovente nella sua sublime semplicità.

Oltre la ristampa del volume del 1582, il Lafage indicava quella fatta a Milano, dal Tini e Lomazzo nel 1590, ma non se ne conosce alcun esemplare. Nel 1610, quando, per la decadenza della polifonia pura, tali composizioni cominciavano ad essere sostenute dall'organo, fu pubblicato a Milano, dalla citata stamperia Tini e Lomazzo un *Basso principale co'l Soprano*, corredato di numeri, da servire per accompagnare le Messe di questo libro, preparato dall'organista Alessandro Nuvoloni. L'unico esemplare si conserva a Bologna.

Nel corso del detto anno 1582 in una raccolta di Madrigali a 5 voci intitolata *Dolci affetti*, edita dagli eredi di Girolamo Scotto, il Palestrina fece inserire una sua composizione *O bella ninfa mia*, ristampata inoltre l'anno seguente nell'*Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici*, del Phalesio di Anversa.

Un altro madrigale *Febbre onde hor per le vene il giaccio corre*, a 5 voci, fu pubblicato nel 1583 dall'editore Angelo Gardano di Venezia nel *Primo libro de Li Amorosi ardori*. E sempre nel medesimo anno il detto Phalesio di Anversa, nella *Musica divina di XIX autori illustri*, ripubblicava il celebre madrigale *Vestiva i colli e le campagne intorno*, con la seconda parte *Così le chiome mie*, edito già dal 1566, e che tornava anco-

ra per la terza volta alla luce nel 1585 nella *Spoglia amorosa,* stampata a Venezia dagli eredi Scotto.

IV.

Il Pierluigi fa pratiche per andare al servizio del duca di Mantova. — Sue condizioni finanziarie.

In quegli anni al servizio del duca Guglielmo Gonzaga si trovava, come maestro di cappella, Francesco Soriano, allievo del Pierluigi, passato appunto alla Corte di Mantova nel 1581, dopo il suo licenziamento dalla Cappella di S. Luigi dei francesi. Sul principio del 1583 il Gonzaga, non contento del Soriano, meno probabilmente per la sua abilità nell'arte che per la sua indole e il suo carattere, voleva surrogarlo con altro maestro e per tale bisogna incaricò l'ambasciatore a Roma, lo Zibramonti, d'interessarne il Palestrina.

Il Maestro, come si apprende da lettere dell'ambasciatore del 26 maggio e del 9 aprile, propose subito lo Zoilo e Luca Marenzio; ma poi del primo diceva che, avendo moglie e un figlio, non si sarebbe voluto muovere da Roma; riguardo al secondo, il quale stava al servizio del car-

dinale Luigi d'Este, assicurava che questo prelato se ne sarebbe privato soltanto per cederlo al re di Francia e che ad ogni modo il Marenzio non era « maggior huomo del Soriano nè in scienza né in attitudine di governar musici »; consigliava pertanto il Gonzaga di rivolgersi altrove.

Parlando d'altra parte col mantovano Annibale Cappello, il Pierluigi non nascondeva il progetto di andare egli stesso al servizio del duca. Il Maestro desiderava di allontanarsi da Roma, anche per sottrarsi alle angustie di una vita resa difficile dalle condizioni anormali in cui trovavasi la città, bersagliata dalle epidemie, travagliata da una forte carestia e rattristata continuamente da tumulti, uccisioni e ladroneggi, mentre le campagne erano infestate dai banditi.

Finalmente il 13 aprile il Pierluigi andò proprio in persona dallo Zibramonti per offrirsi di passare al servizio del Gonzaga. Riferiamo le parole dell'ambasciatore: « M. Giovanni da Palestrina è venuto a dirmi questa mattina che gli spiacerebbe per l'amore qual egli porta al Soriano suo allievo che egli perdesse per sua causa il luogo che tiene presso V. A., ma che essendo tanto devoto quant'è all'A. V. non vuole mancare di offrirsele pronto a venir a servirla insieme con un suo figliuolo giovane di 22 anni, quale ha moglie et un figliolino et è introdotto

nelle leggi sì che fra un anno lo farà addottorare, et come sia creato dottore V. A. potrà valersene in quello che le parerà a proposito per servitio suo ».

Si trattava d'Iginio, la cui età si aggirava più esattamente sui venticinque anni.

« Io gli ho ricercato — continua a dire lo Zibramonti — che cosa pretende di provisione, ma esso m'ha risposto sempre con molta modestia che vorrebbe aver il modo di poter servire a V. A. del suo, chè non pretenderebbe cosa alcuna, ma poichè non ha, si contenterà di quello che sarà conveniente, desiderando particolarmente d'haver la spesa per non haver occasione di star occupato in far provisione alla casa sua ».

L'ambasciatore passa ad informare il duca di ciò che guadagnava il Palestrina: « Qui egli ha 200 scudi, da 10 giuli l'uno di provisione del Capitolo di San Pietro perpetui per tutta la vita sua sin che servirà il detto Capitolo, havendo fatto ispedir sopra ciò un Breve di S. S. in vertù del quale non gli può mai esser levata detta provisione servendo, cosa ch'è dispiaciuta al sudd° Cap.°, essendogli paruto grave che S. S. habbia levato loro l'autorità di cassare esso M. Giovanni, se così gli fosse piaciuto ».

La notizia è esatta: il compositore aveva dalla Cappella giulia, com'è stato detto, 180 scu-

di di onorario più altri 30 per rimborso della pigione di casa. Il *Breve* accennato è la Bolla *De Communi omnium* del 1.° agosto 1578 sulla ricostituzione della Cappella medesima, in cui è specificato che al maestro attuale dovesse essere assegnato lo stipendio di quindici scudi mensili *eius vita durante*.

« Oltre di ciò egli guadagna di proventi straordinari ed altre cose sino a 50 ducati simili. Il medesimo ha anche una certa provisione da S. S. la quale spera che non gli sarebbe levata venendo a servire a V. A. ». Questa provvisione era la pensione ch'egli godeva dalla Cappella pontificia con l'obbligo di fornirla di proprie composizioni.

Lo Zibramonti si riservava in ultimo di tirare il colpo più grave! « La famiglia del Palestrina consiste in sette bocche, cioè egli, la moglie (*Virginia Dormoli*), il figliolo (*Iginio*), la nuora (*Virginia Guarnacci*), il nipotino (*Tommaso*), un servo et una serva, la qual famiglia egli mira che V. A. sia servita di far condurre costì a spese di lei et poi havere ivi una casa per habitare capace di essa famiglia... ».

In brevi parole, come il Pierluigi stesso ebbe a chiedere qualche settimana dopo per mezzo del Cappello, le condizioni alle quali egli si sarebbe recato a Mantova erano le seguenti: il vitto

per sè e per la sua famiglia, cioè delle sette bocche, l'abitazione gratuita, duecento ducati all'anno e la spesa del viaggio, che pure a quei tempi non era lieve.

Queste pretensioni mostrano quanto il Pierluigi fosse conscio della sua valentia e come si mantenesse con tutto il decoro proprio del suo grado, cercando di migliorare sempre più la propria condizione, sia con vantaggiosi matrimoni, dal lato materiale, sia con l'istruzione dei figli e la divulgazione delle sue opere medesime, dal lato morale. E se talvolta si lamentava della sua povertà, affatto insussistente del resto, questa non era che relativa e poteva sembrare tale, comparando le sue facoltà con le ricchezze delle famiglie patrizie e degli alti personaggi del suo tempo, quando « ad un signore di Roma non era stimata *nè troppo grande nè troppo piccola* una corte di 107 persone: cuochi, staffieri, quattro letterati e quaranta cavalcature ».

E' inutile aggiungere che il duca trovò troppo gravose quelle condizioni per poterle accettare e abbandonò l'idea di cambiare il proprio maestro di cappella.

V.

Il « Cantico dei Cantici » (1584).

Il grande Maestro aveva ben ragione di sentirsi degno di godere d'una elevata condizione sociale. Egli aveva compiuto allora un'opera mirabile e tale da assicurargli essa sola l'immortalità. Alludo a quel famoso volume di Mottetti a 5 voci che è costituito dal Cantico dei Cantici, monumento imperituro di genialità raffinata dalla scienza.

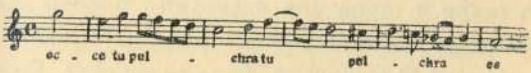
Il carattere descrittivo della Cantica di Salomone, il significato allegorico e profetico dei pittoreschi concetti, l'amore mistico tra Dio e la Chiesa, esaltato con frasi colorite e passionali che giungono fino all'erotismo, non potevano a meno di eccitare e far vibrare al più alto grado la fantasia geniale del musicista.

Degli otto capitoli del Cantico il Maestro sceglie i testi che più gli convengono e ne forma un sublime poema vocale inquadrato da ventinove brani. Egli stesso affermava di aver lavorato con uno stile *aliquanto alacriore*, cioè più robusto, vivo, insinuante, sentimentale, imitativo. La continua varietà di concetti è espressa con un'ap-

parente semplicità di mezzi che muove alla meraviglia: affetti teneri e sereni, implorazioni, dolci malinconie, estasi, ardori e languori amorosi, risonanze di pugne, evocazioni di pace, esaltazioni di bellezze. La polifonia è quasi assente, il giro delle imitazioni, o meglio lo scambio delle frasi melodiche tra le parti, serve a dare più vibrante efficacia al drammatico dialogo; regna sovrana l'armonia, vestita di smaglianti colori e ricca di inaspettate sorprese foniche. Ecco una miniera che i melodisti del seicento, con a capo il Carissimi, potranno sfruttare a piacere.

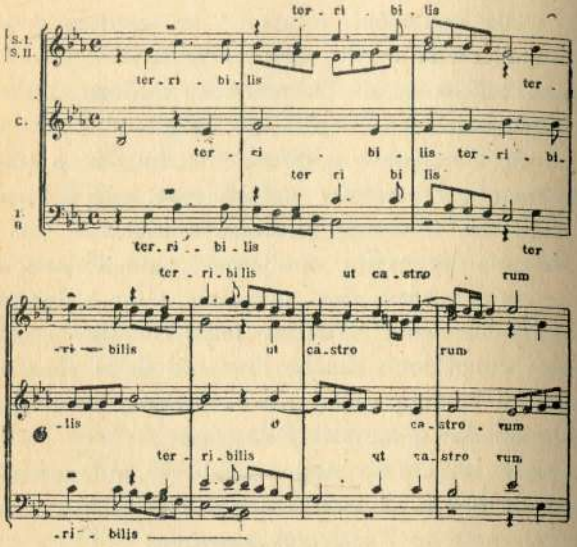
Nessuna orchestra moderna, nessun poema strumentale potrà mai giungere a far palpitare così intensamente il cuore dell'ascoltatore come queste concezioni; poichè l'incanto della voce umana, il fascino della parola cantata, sono qui sublimati dal genio del Palestrina!

Quale imbarazzo nello scegliere un esempio in tanta dovizia di frasi! Ne cito una a caso, presa dal mottetto *Fasciculus myrrhae*:



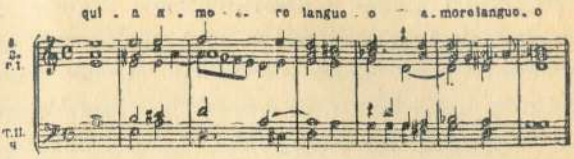
I mottetti *Quae est ista, Vox dilecti mei, Nigra sum, Fasciculus myrrhae, Vulnerasti cor meum, Dilectus meus mihi, Adjuro vos,* sono di una sublimità impareggiabile ed il Baini afferma che se

il Pierluigi avesse in seguito dovuto ricomporli, non li avrebbe forse sorpassati. Si osservi nel primo di essi con quanta espressività il Maestro commenta le parole *terribilis ut castrorum acies*:



A mano a mano che il concetto poetico cresce in bellezza aumenta il fascino della musica. Così nei mottetti *Si ignoras te, Ecce tu pulcher, Pulchra es, Veni dilecte mi* e soprattutto nell'*Introduxit me rex in cellam*, prediletto e lodato anche dal Kircher, nel quale il delirio e i languori della passione sono descritti con una verità troppo eviden-

te per non essere sincera, e che giunge alla fine declinando gradatamente tra sospiri e abbandoni.



Anche di questo volume il Pierluigi, con premurosa cura e perseguendo forse un suo ideale, fa nuovo omaggio a Gregorio XIII, e nella lettera di dedica torna a ribadire al pontefice la profondità dei suoi sentimenti di vero cristiano, deplorando che i poeti del tempo prediligessero scrivere di amori profani e che molti compositori mettessero in note quei versi, con grave pregiudizio dei costumi. Nel capitolo VI della prima parte fu già commentata questa lettera e vagliata l'affermazione del Pierluigi, che assicura di arrossire per aver anch'egli fatto parte in passato di quei compositori, ma di aver poi mutato consiglio. Nota intanto l'autore di aver trattato un genere *aliquanto alacriore*, elevandosi al disopra del consueto suo stile ecclesiastico, sperando d'incontrare il gusto del pontefice.

Sanctissimo D. N. Gregorio XIII. Pont. Max.

Extant nimis multa poetarum carmina, nullo alio, nisi amorum a Christiana professione, et no-

mine alienorum argumento: ea vera ipsa carmina hominum vere furore correptorum, ac juventutis corruptorum magna musicorum pars, artificij, industriaeque suae materiam esse voluerunt, qui quantum ingenij laude floruerunt, tantum materiae vitio apud bonos, et graves viros offenderunt. Ex eo numero aliquando fuisse me, et erubesco et doleo. Sed quando praeterita mutari non possum nec reddi infecta, quae facta jam sunt, consilium mutavi. Itaque et antea elaboravi in iis, quae de laudibus Domini nostri JESU CHRISTI, Sanctissimaeque ejus matris, et Virginis MARIAE carminibus scripta erant, et hoc tempore ea delegi, quae divinum Christi, sponsaeque ejus animae amorem continerent, Salomonis nimirum cantica. Usus sum genere aliquanto alacriore, quam in caeteris Ecclesiasticis cantibus uti soleo: Sic enim rem ipsam postulare intelligebam. Volui autem hoc quidquid est operis offerre Sanctitati tuae, cui, si minus re ipsa, at certe voluntate et conatu, satisfactum iri non dubito. Sed si, quod utinam contingat, re etiam ipsa satisfecero, incitabor ad alia edenda, quae tuae Sanctitati grata fore existimabo. Conservet nobis Deus quam diutissime GREGORIUM Pastorem vigilantissimum, suique gregis amantissimum, cumuletque omni felicitate.

Humilis servus

Joannes Aloysius Praenestinus

Che il volume sia venuto in luce nei primi mesi del 1584 è provato da una lettera del Pierluigi stesso, del 27 aprile, con la quale egli inviava al duca Gonzaga « un libbro nuovo de Mottetti della Cantica ». Il Baini e l'Haberl videro due edizioni, fatte nello stesso anno 1584 dal Gardano di Venezia e dal Gardano di Roma; ignoriamo dove si trovino oggi questi rarissimi esemplari, ma l'Haberl assicura che la stampa di Alessandro Gardano, quella di Roma, portava le parole *Nunc denuo in lucem editus*, sicchè la prima edizione sarebbe quella di Venezia. Il favore grandissimo che accolse questo Quarto Libro di Mottetti è significato dal fatto che nel periodo di soli venti anni ne apparvero nove ristampe: di quella del 1587 (Angelo Gardano, Venezia) se ne conoscono quattro esemplari; seguono quelle del Tini di Milano (1857), di Giacomo Vincenzi (1588), degli eredi Scotto (1596 e 1603), del Gardano stesso (1601 e 1608) col *Basso per l'organo*, del Raveri (1608) e del Magni (1613), pure con la parte per l'accompagnamento. In ultimo va aggiunta quella tarda del Mascardi di Roma, del 1650.

VI.

Il Quinto Libro di Mottetti a 5 voci.

Alla distanza di pochi mesi il Pierluigi dava alle stampe un altro volume di Mottetti a cinque voci, che è il quinto della serie, e vi riuniva ventuno Mottetti, con un complesso di ventotto composizioni. La più antica edizione conosciuta risulta stampata da Alessandro Gardano in Roma nel 1584, in cinque fascicoli del consueto formato in quarto:

JOAN. PETRALOYSII
PRAENESTINI
Motettorum quinque vocibus
LIBER QUINTUS.
Nunc denuo in lucem editus
Cum privilegio.
ROMAE, apud Alexandrum Gardanum
M.D.L.XXXIIII.

ma le parole « *Nunc denuo in lucem editus* » che si leggono nel frontespizio fanno supporre che debba esistere una prima edizione * preparata magari

* Sebbene io propenda a credere che la parola « *denuo* » sia adoperata, qui e altrove, nel senso che si dava alla parola « nuovamente », e cioè « per la prima volta ».

dal Gardano di Venezia, che uscì certamente durante il mese di luglio, come si apprende da una lettera dell'autore stesso.

La nuova opera fu dedicata al giovane Andrea Batory, appena diciottenne, nipote del re Stefano di Polonia, venuto a Roma con un seguito numeroso di nobili personaggi, incaricato dallo zio di una missione speciale presso Gregorio XIII, dopo terminate le vittoriose guerre combattute in quegli anni contro la Russia e conclusa la pace con lo czar.

A coronamento del felice esito delle commissioni affidate al Batory, tra le quali dev'esser compresa quella riguardante l'andata dei gesuiti in Polonia, Gregorio XIII elevò alla porpora il giovanetto principe nel concistoro del 4 luglio 1584. Il Palestrina nello stesso mese faceva uscire il volume e vi premetteva una lunga epistola dedicatoria che dev'esser costata una non lieve fatica al compilatore.

Questa lettera non contiene nulla d'interessante dal punto di vista dell'arte, ma crediamo di riportarla egualmente, e non soltanto per restare fedeli all'assunto di riprodurre tutte le dedicatorie delle edizioni palestriniane. L'accenno al gradimento del Batory per le opere del Maestro, il ricordo storico sui regnanti e sui principi che fin dall'antichità si erano sempre circondati di virtuosi di

musica, la promessa fatta dall'autore di cantare in avvenire le lodi del sovrano di Polonia e del cardinale stesso, ci sembra possano considerarsi in modo più significativo di un ampolloso squarcio di oratoria. Per renderci ragione degli argomenti ricercati dal Maestro, il quale ha cura di anteporre, ai Mottetti sacri, due epigrammi latini in lode del re Stefano e del nipote, dobbiamo pensare che il Pierluigi non trascurava mai l'occasione per tentare di raggiungere un'eccellente posizione presso una qualunque Corte estera. E la Corte di Polonia, com'è noto, aveva accolto già nel passato musicisti del nostro paese, come in avvenire non solo la Corte, ma tutto lo Stato stesso fu sempre un largo campo aperto alle manifestazioni dell'arte italiana.

Illustriss.° et Reverendiss.° D.D. Andreae Bathorio, S. R. E. Cardinali Amplissimo, Stephani Serenissimi Poloniae Regis Nepoti.

Superioribus diebus (Andrea Bathori Cardinalis Amplissime) cum ad te Musicae disciplinae, in qua sin minus felici eventu, at multo cum studio totam aetatem consumpsi, lucubrationes quasdam attulissem, tanta mihi humanitatis tuae se lux aperuit, ut facile perspicere potuerim tibi illas minime injucundas fuisse. Est sane Regium, cum summa in primis, & praeclarissima quaeque ad-

mirari, tum minora, si quam modo laudem mereri videantur non despicere. Musicen vero, quam veteres divinum inventum esse dixerunt, quis non honestam, atque ingenuam & in laudandarum artium numero esse confitetur? Itaque, & maximos olim Reges, & Romanos rerum dominos inter convivia fidicines, ac cantores adhibere solitos accepimus, & sapientissimus Rex David, cum nos saepius ad Divinum numen canore laudandum invitat, tum ipse Psalterio ad eum usum elaborato, egregie est modulatus. Nil igitur mirum, si tu juvenis Regali familia oriundus, & si gravissimis negotiis distentus, quae tibi partim domestica nobilitas, partim dignitas Cardinalatus imponit, a Musicorum tamen concentuum suavitate, suo tempore non abhorres, iisque praecipue cantibus delectaris, quibus Dei opt. Max. coelitumque cum eo beatam vitam agentium praeconia celebrantur. Cujus generis, cum ego libellum novissime pertexuissem, eumque in lucem proferre cogitarem, fecit perspecta semel benignitas tua, ut magnae mihi felicitas loco ducerem te hoc tempore Romae repertum, cujus Amplissimo nomini meos hos qualescumque labores inscribere ac dedicare possem. Quare abs te etiam atque etiam peto, ut hominis tui studiosissimi munusculum hilari fronte accipias, cumque jam reditum in patriam pares, meae hoc tecum deferas observantiae mo-

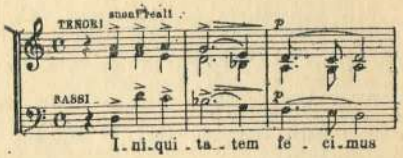
numentum, tibique pro certo, persuadeas ubicumque terrarum fueris, gloriosissime Bathoriae gentis Majestatis, ita me deditum semper atque addictum fore, ut nihil sim unquam rerum humanarum libentius, quam tuas, ac bello juxta pacequе clarissimi Regis Stephani patrui tui laudes decantaturus. Vale.

Amplitudinis tuae studiosissimus
Joannes Petrus Aloysius Praenestinus.

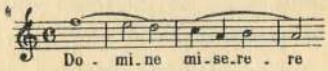
Il volume, come ho detto, si apre con due epigrammi in versi latini *Laetus Hyperboream* e *O patruo pariterque nepote Polonia felix*, scritti in onore dei due Batory in uno stile assai vivo e proprio tanto delle voci, quanto, e forse più, degli strumenti. Tutte le altre composizioni sono ben degne di figurare accanto a quelle della Cantica, e riuniscono brani di genere variato. La quinta voce aggiunta al consueto quartetto più spesso è un altro tenore, molte volte un altro contralto, più di rado un secondo soprano; onde la varietà risulta anche dal differente impasto delle voci.

Ai mottetti di carattere vivace, festoso e movimentati nel ritmo aperto, e nella figurazione, si alternano quelli soavemente delicati, oppure ripieni di dolore, tristezza e compunzione; alcuni toccano la perfezione per la loro geniale semplicità e per

l'espressività commovente delle frasi melodiche. Così il *Paucitas dierum* e il *Manus tuae,* quello *Tribulationes civitatum* con la seconda parte *Peccavi*; ma soprattutto il celebre e noto *Peccavimus cum patribus nostris;* il breve ma significativo testo, ricavato dal Salmo CV, fu eloquentemente commentato quasi parola per parola: dalle prime note, tenui e lamentose, l'animo dell'ascoltatore vibra già all'unissono con quello dell'artista, e si solleva a poco a poco finchè è percosso dagli iterati accenti di dolore erompenti dalle alte note dei tenori e dei bassi, che rimpiangono le iniquità commesse:

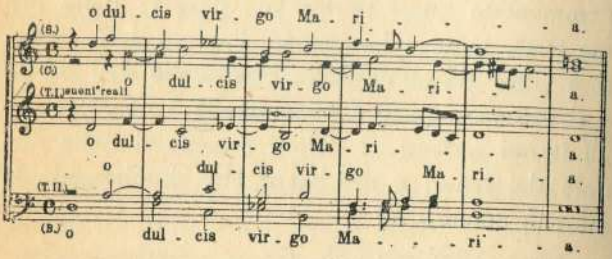


mentre irrompe il grido d'implorazione dei soprani: *Domine miserere;* parole aggiunte dal Palestrina stesso per la più efficace e logica conclusione del brano.



E poi il *Domine secundum actum meum,* il *Parce mihi Domine,* l'*Orietur stella* — ch'è un

« moto perpetuo » di rapido rincorrersi fra le parti, il festoso e osannante *Exsultate Deo*, l'*Ave trinitatis sacrarium*, o le diafane *Ave Regina coelorum* e *Salve regina*, che si chiude, questa, con accordi sincopati che esprimono davvero una celestiale dolcezza:



Il Pierluigi che aveva mandato nell'aprile il quarto volume dei Mottetti al duca Gonzaga, gli fece pervenire ora questo quinto libro, accompagnandolo con una lettera, del 31 luglio, la quale non può non produrre un qualche senso di meraviglia per le frasi di strisciante omaggio che contiene. Quando si legge che l'altissimo Maestro, già celebre in Italia e fuori per aver prodotto e pubblicato tanti capolavori, protesta al duca, mediocre dilettante, che, se gli fosse stato vicino, avrebbe voluto sottoporgli le sue opere, prima di darle alla stampa, affinchè fossero da lui *intese e corrette*, si stenta a credere — da chi non è bene addentro nelle costumanze del tempo —

ch'egli si lusingasse di apparire sincero!

Ser.° Signor mio S. et Padron Colend.°.

Havendomi detto Don Annibale che per parte di V.ª A.ª quanto humanamente lei si sia degnata d'aggradire le penultime mie fatiche ch'io le mandai, è stata a me quest'ambasciata uno stimolo pungente di mandare anco quest'ultimo mio parto hor hora uscito in luce, giurando io all'A.ª V.ª che a me pare che l'opre mie non possino comparire in altre mani se prima non sono intese dal prudentissimo giuditio di quel valore che ognuno sa che ha in questa particolare professione della musica, et s'io fossi vicino all'ombra Ser.ª di V.ª A.ª vorrei anco prima ch'andassero in stampa fossero intese et corretti dall'alto suo intelletto ch'ha sempre giovato a chi è ricorso da lui in questa et in altra professione, con tutte le sue grandissime occupationi di Stato. Degnisi adunque d'udir di nuovo questi miei canti che ancor io cercarò cantar cosa che gli aggrada et mi conservi nella gratia sua, da me più che tutte l'altre desideratissima ch'io le basio humiliss. le ser. mani.

Di Roma, li 31 di luglio 1584.

Di V.ª A.ª S. humilissimo et devotissimo servo
Gio. Petraloysio.

Dell'edizione di Roma del 1584 se ne conoscono soltanto quattro esemplari, di cui uno è in Italia. Tre ristampe, tutte assai rare, ebbero luogo in Venezia; una del 1588, completa con la dedica, per cura degli eredi Scotto; una del 1595, per Angelo Gardano, la quale contiene in aggiunta un Mottetto *Opem nobis* ripudiato dal Baini e quindi non riprodotto nell'edizione di Lipsia. L'ultima è del 1601 emessa dalla medesima libreria Scotto.

VII.

La Compagnia dei Musici di Roma (1584). — *Il Pierluigi vuol divenire Maestro della Cappella pontificia.* — *La riforma di Sisto V.*

Sul principio dell'anno 1585, prima cioè del 10 aprile, data della morte del pontefice Boncompagni, furono trascritte in un codice dell'archivio musicale della Cappella pontificia, e insieme con una del Morales, quattro Messe del Palestrina. Di esse, soltanto quella a 5 voci *Aspice Domine* era stata già pubblicata nel Secondo Libro del 1567; le altre erano inedite. Queste Messe sono a 6 voci e la prima *Te Deum laudamus*, tessuta sul can-

to dell'inno ambrosiano, è di stile forse un poco più pesante delle seguenti, lavorate con grandissima perizia sui temi dei due bellissimi Mottetti *Viri Galilaei* e *Dum complerentur* (1569). Il codice che le contiene (32) porta questo frontespizio: « *Anno Domini* 1585. *S. S. D. N. Gregorii XIII anno XIII. Antonio Boccapadulio magistro Cappellae. Lucas Fanensis scribebat* ». Esse furono poi comprese nei volumi VIII, IX e XII delle Messe postume stampate in Venezia tra il 1599 e il 1601.

Con la morte di Gregorio XIII il Pierluigi perdeva certamente un protettore e la possibilità di realizzare un'aspirazione forse da tempo vagheggiata. Dopo un breve conclave, il 24 aprile saliva sul trono Sisto V. I severi provvedimenti presi da questo pontefice fecero migliorare d'un tratto le penose condizioni in cui versava la città: il risanamento morale ed economico, il rinnovamento edilizio di Roma, da lui compiuti con tanta amorevole alacrità, hanno del miracoloso.

Il primo apparire del Peretti coincise con un fatto memorabile nella storia delle nostre corporazioni artistiche.

Fin dal giugno del 1584, quasi contemporaneamente alla fondazione della *Venerabile Compagnia di San Luca et Nobil Accademia delli pittori*, era sòrta in Roma una *Vertuosa Compagnia*

dei musici, col carattere certamente delle consociazioni religiose, e con scopi più di mutua assistenza che artistici. Essa comprendeva i cultori di musica dei due sessi, appartenenti così al campo della musica sacra, come di quella profana, vocale e strumentale. La società trovò subito avversaria la Cappella pontificia, posta allora alle dipendenze del canonico Antonio Boccapaduli, quale maestro-prefetto, tornato a quel posto al tempo di Gregorio XIII (1574) dopo che n'era stato allontanato per ordine di Pio V. E' da notare che il Boccapaduli era il cosiddetto *vice-principe* di Giulio Cesare Colonna, principe di Palestrina, ma non ci risulta chiaramente quali rapporti corressero tra lui e il Pierluigi. La Cappella pontificia proibì subito ai suoi membri di far parte della nuova Compagnia e punì anzi il cantore (e famoso violinista) G. B. Giacomelli, perchè vi aveva assunto una carica.

Eretta canonicamente nel medesimo anno, la Società ebbe la conferma apostolica da Gregorio XIII il 1° marzo 1585, ma per la sopravvenuta morte di lui, fu Sisto V che col Breve *Rationi congrui*, del 1° maggio seguente, dette pieno vigore alle disposizioni emanate dal predecessore. Dal Breve apprendiamo che il promotore dell'associazione era stato il veneto Alessandro Marino, dei canonici regolari lateranensi dell'ordine di

Sant'Agostino, noto per alcuni Libri di musica sacra e da camera, pubblicati tra il 1571 e il 1597.

La *Confraternita dei musici di Roma*, posta « sotto l'invocazione della Visitazione della B. Vergine, di San Gregorio e di Santa Cecilia », ebbe la prima sede nella chiesa di Santa Maria *ad Martyres*, cioè nel Pantheon, ed aveva a capo, per la parte professionale, un maestro compositore, forse nominato ad anno. Nel 1589, quando l'associazione fece stampare una raccolta di Madrigali, « l'indegno Maestro di Cappella di così degna Compagnia » era Felice Anerio. Tra i diciannove membri rappresentati in quella raccolta, e che sono i più rinomati musicisti del tempo, figura il Pierluigi; il quale fu tra i soci fondatori della Compagnia e dovette senza dubbio ricoprirvi una o più volte, la maggiore carica. Questa Compagnia, mantenutasi attraverso i secoli, è oggi la R. Accademia di Santa Cecilia.

Non era nemmeno trascorso un mese dall'elezione di Sisto V, che le segrete aspirazioni del Pierluigi, cui ho accennato poco indietro, venivano a rendersi palesi, provocando l'indignazione dei Cantori pontificii! Si trattava infatti di questo: che egli ricercava con ogni impegno di farsi nominare maestro a vita della Cappella papale, la quale, a differenza di tutte le altre, non aveva per capo un direttore tecnico, ma dipendeva

disciplinarmente da un prelato estraneo all'arte. L'attuale *magister capellae* ho già detto ch'era il Boccapaduli. Questi, il 16 maggio 1585, aveva rivelato al Collegio dei cantori i maneggi del Pierluigi (« *quod d. Joannes Praenestinensis locum magistri capellae inter cantores papales maxima cum instantia perquirebat* »), e nell'intento di arrestare la propaganda che qualche cantore tra i più giovani andava facendo a vantaggio del progetto, provocava la punizione del cantore Tommaso Benigni, sospettato di favoreggiamento!

Quindici giorni dopo lo stesso Boccapaduli, in un'adunanza del 3 giugno, intercedeva presso i cantori a difesa del Benigni, invitandoli a revocare la punizione inflittagli (una multa di nove scudi) assicurando che il sospetto di favorire il Pierluigi — *officium magistri capellae perquirentem*, come si torna a ripetere — era risultato infondato.

Nello stesso giorno, per ordine del cardinale Michele Bonelli, detto l'Alessandrino, nominato da Sisto V vicario generale in Roma sin dal 1° maggio di quell'anno, furono rimesse allo stesso cardinale, da quattro cantori anziani — G. Antonio Merlo, il Bianchi, il Giacomelli e il Conforti — e dal segretario De Magistris, le Costituzioni della Cappella e i nomi di tutti i cantori, tanto in servizio quanto pensionati.

Trascorsi cinque mesi, il Boccapaduli, radunati i cantori il 31 ottobre, annuncia loro che, per ordine del papa, erano stati sospesi fino a nuova disposizione i quattro cantori Alessandro Merlo, Agostino Martini, G. B. Giacomelli e G. Luca Conforti. In data poi del 22 novembre il segretario De Magistris ricordava nel suo diario come fossero riassunti in servizio il Merlo ed il Martini e licenziati definitivamente gli altri due. Il Conforti fu riammesso più tardi, nel 1591, sotto Innocenzo IX.

Circa un anno dopo Sisto V emanava la Bolla *In superna*, del 1° settembre 1586, per riformare il Collegio dei suoi cantori. Egli aboliva la carica del prelato direttore, ma affidava la direzione della Cappella non ad un maestro fisso, bensì a un cantore, per turno e per la durata di un anno, scelto tra i più anziani di grado; riduceva il numero dei cantori da ventiquattro a ventuno e regolava diversamente il pagamento degli stipendi e la concessione delle propine straordinarie. Con la nuova disposizione il Palestrina perdeva ogni probabilità di ottenere l'ufficio tanto desiderato, e nella sua qualità di semplice aggregato alla Cappella, non poteva nemmeno avere la possibilità di esser scelto quale maestro *pro-tempore*. Il primo che venne eletto a quel posto fu il vecchio contralto G. Antonio Merlo.

Ma intanto il Pierluigi non si peritava di subornare i cantori della Cappella per provvederne il duca di Mantova! Quel solito corrispondente Annibale Cappello, il quale un anno dopo doveva fare l'atroce fine cui abbiamo accennato, scriveva il 14 giugno 1586 al Gonzaga: « Il Palestrina ed io siamo stati un pezzo sopra il particolare di subornare un basso di Cappella, ma al fine anco conclusomi che quelli che erano buoni non vagliano un fico per la vecchiaia et un solo raro che vi è, essendo andati gli altri doi, uno in Baviera et l'altro in Spagna, non vole per altre sue grosse ragaglie levarsi da Roma ».

Durante il pontificato di Sisto V le Messe del Palestrina trascritte nei codici del Vaticano furono quelle intitolate *Assumpta est Maria* a 6 voci, reputata un vero capolavoro e che fu pubblicata verso il 1615 da una stamperia anonima che forse è la Medicea, *Beatus Laurentius, Dilexi quoniam* (pubblicata poi nel 1593) e *Vestiva i colli* a 5 voci (cod. 76); *Tu es Pastor ovium* a 5 voci (cod. 78), *Ecce ego Johannes* a 6 voci, *Salve Regina* e *O sacrum convivium* a 5 voci (cod. 30), le quali tre ultime, oltre quella *Beatus Laurentius*, restarono inedite fino a quando l'Haberl non le raccolse nell'edizione completa di Lipsia.

VIII.

Il Secondo Libro dei Madrigali a 4 voci.

Sul principio del 1585 (dobbiamo tornare di qualche passo indietro) il Maestro mandava un suo recente lavoro a Guglielmo Gonzaga, composto appositamente, come sembra, pel duca stesso e l'accompagnava con una lettera — la penultima che si conosca — notevole perchè vi si fa accenno all'età sua « quasi senile »; frase che si potrebbe interpretare nel senso che in quel momento (marzo 1585) il Pierluigi non avesse sorpassato la sessantina, e ci offre quindi una conferma per la probabilità che la data scelta per fissare l'anno di nascita si avvicini al vero.

Ser.^a Signor mio Signor et Patron Col.^o

Il desiderio grande che di continuo mi sta al fianco di mostrare a V.^a A.^a in qualche parte l'affettione mia mi ha in questi anni quasi senili fatto concipere et partorire insieme il collegato parto, al mio parere debbile de suggetto et d'ornamento come son io appunto, non dimeno fattomi audace per quell'ardire che V.^a A.^a con la sua

humanità concede a suoi servitori sono comparso a farle humilissima riverenza con detto canto, supplicandola ad accettarlo per quello ch'è et non per quello che esser doverebbe rispetto agli alti meriti suoi che quando alfine non facessi altro effetto raccordarà a l'A.ª V.ª che il Palestrina se va ingegnando di moderare con quest'arte l'alte et nojose occupationi che lei ha di continuo, ne altra essendo la intentione mia che questa, le faccio gli humilissimi inchini et le baso le serenissime mani per abbreviarli il tedio.

Di Roma, à 23 di marzo 1585.

Di V.ª A.ª S. humiliss. et divotissimo servo
Gio. Petraloysio Prenestino.

Sul finire dello stesso anno, coi tipi dell'erede Scotto di Venezia, un tal Giovanni Becci, canonico di Fiesole, dava in luce una Messa a 8 voci del Palestrina, composta sui temi del Mottetto *Confitebor*, pure a 8 voci (1572), Messa che è la prima e l'unica di tale numero di voci pubblicata durante la vita di lui. Essa fu unita ad altra, a 4 voci, di Bartolomeo Le Roi e dedicata, con lettera del 30 novembre ad Eleonora Cybo, la quale stava allora ritirata nel monastero delle Murate di Firenze.

La prossima pubblicazione del Maestro è un

libro di Madrigali a 4 voci, che faceva seguito al primo, stampato nel 1555. Prima di parlare di esso accenniamo frattanto ad alcuni Madrigali che si trovano inseriti nelle raccolte del genere uscite in questi mesi.

Il *Secondo Libro de' Floridi Virtuosi d'Italia* edito da Giacomo Vincenzi di Venezia nel 1585, contiene, di « *Gio. Pierluigi Prenestrino* », il madrigale a 5 voci *Eran le vostre lagrime*: nel *Terzo libro* della stessa serie, dedicato, l'11 luglio 1586, al duca di Mantova, si trova il singolare madrigale *Dido, chi giace entro quest'urna?* con effetti di eco e in forma decisamente dialogata. Ma prima di questo volume era uscito, con la data del 30 aprile 1586 (edizione di Angelo Gardano di Venezia), una *Corona di dodici Sonetti*, già scritti da G. B. Zuccarini, di Feltre, per le nozze di Bianca Cappello con Francesco de' Medici (1579) e ora da lui fatti ornare di note da « dodici eccellentissimi autori », tra i quali i due Gabrieli, il Marenzio, il Merulo, G. M. Nanino, C. Porta e O. Vecchi. Di « *Gianetto Palestina* » vi è il sonetto *O felici hore*, diviso musicalmente in due parti, di carattere assai vivace, basato sopra uno spiccato ritmo di danza, contenente anche un tempo di *gagliarda* e con l'originale episodio del richiamo dello spunto iniziale nella chiusa del pezzo.

La recente opera del Palestrina ha per titolo:

DI GIOVANNI PETRALOYSIO
DA PALESTINA (*sic*)
IL SECONDO LIBRO DE MADRIGALI
A QUATRO VOCI
Novamente posto in luce
CON PRIVILEGIO
(stemma dei Colonna)
In VINEGGIA Appresso l'Herede di Girolamo Scotto
MDLXXXVI.

Con pensiero veramente non troppo sollecito, sebbene l'autore protesti la « candida prontezza dell'animo suo », il volume è dedicato a Giulio Cesare Colonna, figlio di Stefano e di Elena della Rovere e principe di Palestrina; l'elevazione del feudo a principato gli era stata concessa da Pio V parecchi anni indietro, con la bolla *Caelestis* del 22 febbraio 1571.

Il lettore esaminerà agevolmente per suo conto il contenuto dell'epistola dedicatoria, e noterà che l'attestazione di modestia, con la quale essa si apre, va giudicata soltanto come una licenza letteraria, frequente in simile genere di omaggi.

All'Illustriss.° et Eccell.ª Sign. Giulio Cesare Colonna Principe di Pelestina, etc.

Quanto men degne stimo l'opere mie, che siano vedute ed onorate dal mondo, tanto più consiglio, e sprono me stesso a dedicarle al chiaro nome di V. E. Illustrissima, non perchè a lei cose di si poca stima si debbano (che anzi le maggiori e migliori dell'altre sono di gran lunga disuguali al merito suo), ma acciò tutti apertamente veggano quanto lume possa dare all'oscurità l'illustrissimo nome suo, e di che valore sia la bontà di lei, la quale poco mirando alla picciolezza del dono, suole piuttosto abbracciare la candida prontezza dell'animo di chi le dona. E tanto più le deve piacere stringer veramente questi miei frutti, quanto che le vengono portati maturi già da chi per natura vive fidelissimo vassallo di V. E. Illustriss. e per elezione devotissimo servitore di lei. Ella dunque li prenda ricordevole della benignità sua, e della servitù mia, e in un punto aggiunga nell'accettarli, e a me luce, e a sé nome di vero ed onorato albergo d'ogni più bella virtù.

E con questo fine pregandole dal Sig. Iddio ogni vero contento, le bacio umilmente le mani.

Di Roma alli 26 Marzo 1586.

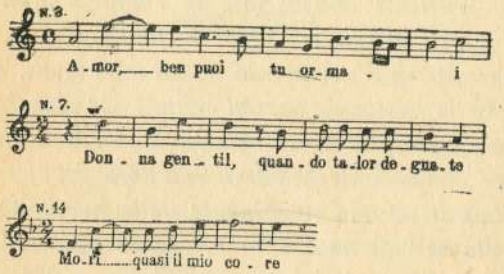
Di V. Eccellenza Illustrissima

Fidelissimo Vassallo ed Umilissimo Servitore

Giovanni Petraloysio Prenestino.

Il volume, stampato nei quattro fascicoli separati delle voci, contiene venticinque Madrigali, tra i quali quelli composti sulle rime del Petrarca, la ballata *Amor quando fioria Mia speme*, e la prima stanza della canzone *Si è debile il filo a cui s'attiene La gravosa mia vita.*

Quanta ricchezza di motivi facili e spigliati in queste vivaci e scorrevoli composizioni, armonizzate così chiaramente! Alcune hanno veramente il tipo della canzone popolare, come, ad esempio, *Amor ben puoi, Donna gentil, Morì quasi il mio core;*



in quella *Deh! fuss'or qui Madonna*, scritto in tono minore, è da notarsi che la melodia comincia sul sesto grado. L'uniformità del tempo pari, sempre adoperato, è variata dai ritmi, quasi danzanti, dalla diversa figurazione, dal movimento delle parti, ora dialogato, ora in accordi simultanei.

Altri madrigali sono più descrittivi e sentimentali, come i ben noti *O che splendor de' luminosi rai, I vaghi fiori, Veramente in amore, La cruda mia nemica* e *Alla riva del Tebro.* Questo ultimo, oggi cantato spesso nei concerti, fu riportato, quale mirabile esempio e con grandi lodi, dal padre Martini, nel suo *Saggio pratico di contrappunto;* e il famoso teorico lo analizza minutamente e fa rilevare quanto efficacemente corrisponda la musica all'espressione dei vari concetti del testo.

Della prima edizione originale restano soltanto cinque o sei esemplari, tra cui quello di Bologna, unico in Italia. Il Baini cita una ristampa fatta da Angelo Gardano di Venezia nel 1593, ma nessuna copia n'è oggi reperibile.

Uno degli ultimi Madrigali della raccolta è composto sopra il seguente testo:

Perchè s'annida amore
Nelle luci serene,
Di vaghi ed amorosi spirti piene,
D'Isabella Bonella?
Emule sue, dite ch'appar sì bella;
Ahi, non vedete voi,
Che ritrovar non puote il mio Signore,
Ove il Sol nasce, ove s'asconde a noi,
Più degno albergo de' begli occhi suoi?

Se per il « mio Signore » s'intende Giulio Cesare Colonna, e così fu anche interpretato dai precedenti biografi del Pierluigi, non si arriva a spiegare come quest'ultimo abbia pubblicamente offerto in musica questo elogio d'Isabella di Marco Bonelli (1554-91), sorella del cardinale Michele Bonelli l'*Alessandrino*, la quale aveva sposato nel 1574 il letterato parmense Pomponio Torelli, conte di Monte Chiarugolo; e mentre si sa del pari che il principe Colonna s'era unito in matrimonio, da prima del 1579, con Artemisia Orsini, figlia del conte Nicola di Pitigliano.

IX.

La morte di Guglielmo Gonzaga. — Il Libro delle Lamentazioni di Geremia.

Un ricordo relativo al Pierluigi e che ha connessione col famoso innalzamento dell'obelisco sulla piazza di San Pietro per opera di Domenico Fontana, si trova nel volume *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di N. S. Papa Sisto V*, compilato dal medesimo architetto. Ivi è descritta la processione fatta il 27 settembre 1586 « per purgare, et benedire la Gu-

glia, et per consacrarvi sopra la Croce ». Dopo aver enumerato i *Salmi* e le *Orationi* che furono recitate, lo scrittore prosegue: « e all'hora il Vescovo consignò la Croce al Diacono, il quale aiutato da Chierici l'inalzò, e mentre si tirava in cima, si cantò l'Hinno *Vexilla Regis prodeunt*, etc., insino al versiculo *O crux ave spes unica*, etc., e quando la Croce fu collocata nella sommità della Guglia, tenendola il Diacono per il piede, mentre era sostentata dagli artefici, tutti da basso s'inginocchiorno, e i Cantori cantorno: *O crux ave spes unica in hoc solemni tempore*, etc., finendo l'Hinno, e le trombe diedero segno di allegrezza ».

Al foglio seguente si nominano poi tutti coloro che presero parte alla processione: i *mansionari*, i *cappellani*, i *chierici beneficiati*, fra i quali Giovanni Guidetti, e i *beneficiati*; e si aggiunge quindi: « *Dopo questi venivano il signor Giovan Pietro Prenestini* (!) *con diciotto cantori* ». Il *Vexilla regis* doveva essere forse quello medesimo a quattro voci, contenuto nella collezione d'Inni che il Pierluigi pubblicava tre anni dopo. I diciotto cantori erano i componenti la Cappella giulia, cioè quattro bassi, quattro tenori, quattro contralti e sei soprani.

Il Pierluigi dopo più di due anni da che non corrispondeva col Gonzaga, colse l'occasione che

il cantore Ugerio, basso della Cappella pontificia e dimorante in casa sua, si recava a Mantova, per scrivere al duca Guglielmo e mandargli alcune composizioni. Questa lettera è l'ultima che il Maestro diresse a quel principe, il quale morì poche settimane dopo.

Serenissimo Principe et Padron col.°

La memoria che tengo delle molte cortesie ricevute da l'A.ª V.ª, mi spinge ora che viene a Mantua il R.° Messer Stefano cantor di nostro Signore; che alberga in casa mia a farli con questa mia riverenza, et con questi pochi canti, se ben indegni della Ser.ª sua presenza, li quali degni priega ricever volentieri, poichè non posso mostrar con altro l'obligo che tengo di servir sempre l'A.ª V.ª alla quale humilmente basando le serenissime mani fo fine, pregando il Signore Iddio la conservi.

Da Roma, li 6 di luglio 1587.

Di V.ª A.ª humilmente servo
Giovanni Pierluigi.

Guglielmo Gonzaga morì il 14 del mese seguente, lasciando la successione al figlio Vincenzo, e da allora cessò ogni contatto tra il Palestrina e la Corte di Mantova; il nuovo duca fu il più splen-

dido, ma il più libertino di tutti i Gonzaga, un pessimo soggetto capace di ferire e uccidere una persona per puro capriccio, specialmente se si trattava di suoi dipendenti. Non era quindi il caso, per il Palestrina, di coltivare quella relazione!

Di carattere tutt'affatto diverso dai Mottetti della Cantica e da quelli dedicati al Batory è la musica con la quale il Pierluigi rivestì di armonie le Lamentazioni di Geremia, ossia il canto delle *Lezioni* prima, seconda e terza che fanno parte delle funzioni vespertine (*Notturni*) del mercoledì, giovedì e venerdì santo. Egli le musicò, complete, per ben quattro volte (alcune rimontano al 1575 e anche agli anni antecedenti), distribuendo con oculata varietà il numero e la qualità delle voci, e trovando, nelle larghe frasi armoniose, ineffabili accenti di dolore; nell'evocazione di Gerusalemme, la città santa, ci par di vedere e di ascoltare la massa del popolo ebraico implorante la liberazione dalla schiavitù.

Tolte le prime nove, a 4 voci, che il Palestrina pubblicò nel volume che stiamo per esaminare, le altre tre « mute » rimasero inedite alla morte dell'autore: *a*) nel codice lateranense autografo (59), il prezioso unico cimelio di cui si è già parlato, e sono da tre a otto voci; *b*) in un codi-

ce (10) della Cappella giulia, da tre a sei voci, riportate in parte nel cod. 27 dell'archivio della liberiana, nel cod. 198 della Cappella pontificia e nel cod. 58 dell'archivio lateranense; c) in un codice ottoboniano (2928, poi 3387) pure da tre a sei voci.

Nell'anno 1588 il Palestrina raccoglie, come ho detto, una serie completa di nuove Lamentazioni a 4 voci (soltanto l'ultimo *Jerusalem* della VI Feria è a 5 voci) e la fa stampare in Roma dal Gardano in quattro fascicoli separati, dedicandola a Sisto V.

IOAN. PETRI ALOYSII
PRAENESTINI
LAMENTATIONUM
HIEREMIAE PROPHETAE
LIBER PRIMUS
Cum privilegio summi Pontificis
SUPERIORUM PERMISSU.
ROMAE
Apud Alexandrum Gardanum
MDLXXXVIII.

Nel volume sono compresi inoltre il Cantico di Zaccaria, *Benedictus Dominus*, musicato soltanto nei versetti dispari, perchè gli altri si recitavano nel Coro, e un verso del salmo *Miserere mei Deus*

in falsobordone, da servire di modulo per tutti gli altri versetti dispari; falsobordone che si legge anche nei codici 150-151 della Cappella pontificia ed è stampato dal Guidetti nel 1587 nell'Ufficio della settimana santa.

La prima *Lezione* di questo libro si trova in autografo nel citato cod. 59 del Laterano, e la quarta Lamentazione in copia nel cod. 263 della Cappella pontificia.

La lettera di dedica a Sisto V. è, di per sè stessa, una lamentazione! E' un insistente appello alla liberalità del pontefice, dal quale, poco innanzi (nel giugno del 1587), il Pierluigi pure aveva ottenuto in favore del nipotino Tomaso, il figlio cioè d'Iginio, una pensione annua di quaranta ducati ricavata dalle prebende di una chiesa napolitana, e concessa affinchè questo fanciullo di nove anni « *commodius sustentari valeat* ». In questa lettera si rivelano pienamente le costanti preoccupazioni del Pierluigi per assicurarsi una degna esistenza. Egli deplora come il pensiero delle cure familiari fosse in contrasto col culto delle Muse e come riuscisse gravoso lavorare per procurare a sè e ai propri parenti quanto, per la sua condizione e per la sua dignità, doveva reputarsi appena sufficiente (« *quod ad conditioni ac dignitati sit satis* »). Tiene ad assicurare però, che, malgrado le angustie e le mas-

sime difficoltà da cui sempre era stato oppresso, e maggiormente le soffriva adesso, non aveva mai interrotto lo studio accurato e indefesso dell'arte. Si lagna infine di non poter dare alla luce le numerose opere che restavano inedite presso di lui, pur avendone già pubblicate molte; e ciò per le angustie lamentate e considerate anche le ingenti spese che importava la stampa della musica; specialmente se si voleva fare l'edizione in formato grande, necessaria pel servizio delle Cappelle. Si scusava quindi di aver dovuto pubblicare in formato piccolo queste Lamentazioni che si usava di eseguire in musica durante la settimana santa.

Queste lagnanze non vanno intese — come i biografi antichi ritennero — nel senso che il Maesto fosse nella miseria. Gli stipendi della Cappella giulia e della Vaticana, il frutto e i prodotti delle numerose sue possessioni — case, vigne e terreni — che aveva in Roma e nel suo paese; i guadagni dell'azienda delle pelliccerie, il ricavato dell'esercizio della sua professione, dovevano certamente bastare ad assicurargli una tal quale agiatezza. Ma il Maestro voleva, ripetiamolo ancora una volta, far conoscere al mondo, con giusto orgoglio e sicura coscienza, quant'egli operava; e questa sua produzione era copiosa, incessante e del più alto valore.

Le sue lamentele si troveranno pienamente giustificate quando si sappia che egli poteva valutare la differenza tra la propria posizione e quella di altri musicisti viventi nelle Corti straniere. Come, ad esempio, Orlando di Lasso; il quale, altamente considerato e lautamente mantenuto dai duchi di Baviera, poteva pubblicare la collezione delle sue opere a spese dei suoi padroni; era stato onorato col cavalierato dello Speron d'oro da Gregorio XIII, e, due anni prima, aveva dato in luce, in grande edizione, un simile libro di Lamentazioni!

Beatissimo, ac Sanctissimo Patri, SISTO V. PONT. MAX. Joannes Petrus Aloysius Praenestinus.

Cum omnes curae musis adversariae sunt Pater Beatissime; tum illae in primis, quas affert angustia rei familiaris. Nam ubi haec suppetit quo ad satis est (amplius enim postulare, est hominis immoderati, atque intemperantis) facile potest se se animus caeteris curis exolvere, aut certe si recuset, ipse se accuset necesse est. Laborare autem ut tibi, ac tuis, quo ad conditioni, ac dignitati sit satis, pares, quam grave sit, quamque animum a scientiarum, liberaliumque artium studio abducat, norunt qui experiuntur: ego certe semper expertus sum, nuncque maxime esperior. Sed gra-

tias ago divinae bonitati, tum, quod decurso jam fere spatio, propinqua est meta: tum quod in maximis difficultatibus nunquam studium musicae intermisi, quam enim aliam haberem allevationem homo huic facultati a puero deditus, assidueque (utinam tanto cum progressu, quanto cum labore, et diligentia) in ea versatus? Multa composui, edidique, multo plura apud me sunt: a quibus edendis retardor ea, quam dixi angustia. Sumptu non mediocri opus est; praesertim si adhibeantur maiores quaedam notae, et litterae, quas Ecclesiasticae res maxime requirunt. Interea, quod potui, usus sum Lamentationibus Jeremiae Prophetae, quae solent adhibitis vocum cantibus hebdomada Sancta sacris in templis recitari, minutiore hac forma. Eas offero tuae Beatitudini, tanta cum animi demissione, quantam et summa universae catholicae Ecclesiae Pastoris amplitudo, et singularis tua Sanctitas, et admirabilis authoritas exposcit.

Di questo volume non è registrata alcuna copia esistente in Italia, l'unico esemplare conosciuto trovandosi alla biblioteca reale di Berlino.

Una seconda edizione fu pubblicata dagli eredi di Girolamo Scotto a Venezia nel 1589, ancor più rara di quella originale; e soltanto recentemente prima l'Alfieri nel 1843 (vol. IV) poi il Pro-

ske nel 1863 (*Musica divina*, vol. IV), ebbero cura di divulgare nuovamente il contenuto del volume.

Era intenzione del Palestrina, come si vede dalle parole « Libro primo » inserite nel frontespizio, di dare un sèguito a quella pubblicazione; ma egli, negli ultimi sei anni restatigli di vita, preferì impiegare le sue risorse in composizioni di altro genere. Fu soltanto ai nostri giorni (1888) che l'Haberl riuniva tutto ciò che era rimasto inedito e offriva, nell'edizione di Lipsia, un secondo, un terzo e un quarto Libro di Lamentazioni, racchiudendovi quelle del Laterano (già messe in partitura da Girolamo Chiti nel 1756), della Cappella giulia e della biblioteca vaticana.

X.

Il Libro degli Inni pei vespri. — I Madrigali del Pierluigi in Inghilterra.

Sembra che il pontefice Sisto V non rimanesse sordo al caloroso appello del Palestrina, oppure questi trovò dei generosi mecenati, perchè nei primi mesi del seguente anno 1589 il Maestro evidentemente con sua grande soddisfazione —

poteva dare in luce, in edizione di lusso, una nuova importante opera. Il volume *in-folio* grande (425 × 308), in forma corale, composto di 165 carte conteneva una raccolta di quarantacinque Inni a 4 voci per tutte le festività dell'anno; raccolta di genere simile a quella che Ludovico Tommaso da Vittoria aveva pubblicato otto anni prima dedicandola a Gregorio XIII.

JOANNIS PETRI ALOYSII
PRAENESTINI
Sacrosanctae Basilicae Vaticanae Cappellae
(Magistri
HYMNI TOTIUS ANNI
Secundum Sanctae Romanae Ecclesiae
(consuetudinem,
quattuor vocibus concinendi,
NECNON HYMNI RELIGIONUM
CUM PRIVILEGIO SUMMI PONTIFICIS.
SUPERIORUM PERMISSU
ROMAE
Apud Jacobum Tornerium, & Bernardinum
Donangelum. 1589.
(in fine) ROMAE
Excudebat Franciscus Coattinus 1589.

La dedica del volume andava di diritto a Sisto V; e questa volta, nella lettera d'offerta, la

quale porta la data del 16 aprile, l'autore non scende a parlare di strettezze finanziarie. Egli manifesta anzi la propria soddisfazione per aver potuto impiegare il suo intelletto nel musicare quelle alte lodi del Signore, piuttosto che trattare cose di lieve argomento; e fa notare che l'obiettivo cui mirava non era di far della musica per sè stessa, ma quello di commentare con espressioni appropriate e con melodie e armonie adatte, il valore e la dignità delle parole e dei sentimenti contenuti nei testi sacri, per poter facilmente eccitare l'animo dei fedeli alla pietà. Il programma perseguito dal Maestro in tanti anni della sua carriera, è tutto in quel periodo della lettera che comincia dalle parole « *Institutum meum teneo, ea complectendi...* ».

Il Pierluigi dice in ultimo che tale opera poteva essere debole di artificio o per sostanza, ma ch'egli vi aveva messo tutto l'impegno e adoperate tutte le sue forze; e si permetteva di offrirlo al papa sapendo quanto a lui riuscisse cara quella parte della liturgia.

Beatiss. Sanctissimoq; Patri Sixto V. Pont. Max Joannes Petrus Aloysius Praenestinus.

Nihil omnino facio libentius, Pater Beatissime, quam cum in ea, in qua tota aetate versor Musicae facultate, versor meo arbitratu; hoc est cum

minime ab alijs cogor praestantissimam facultatem demittere ad res levissimas; sed institutum meum teneo, ea complectendi, quibus Dei laudes maxime continentur, quaeq & suo verborum, ac sententiarum pondere, ac dignitate examinata, & aliquo etiam Musicae artificio adiuta facile possunt hominum animo ad pietatem excitare. Quo quidem in genere, multa iampridem edidi. Quid enim haberem potius, quod pangerem? aut, quanam alia in re duo illa, quae à Domino haberem, temporis, atque ingenii talenta, quovis auro praestantiora insumerem? praesertim ab Apostolo edoctus illis verbis: Commonentes vosmet ipso, in psalmis, hymnis, & cantibus spiritualibus, in gratia, canentes in cordibus vestris Domino. Nuper igitur elaboravi in quotidianis vesperorum hymnis. Hoc quidquid est operis offero Sanctitati Tuae omni cum demissione. Ut autem materia ipsa semper fuit Tuae Sanctitati iucundissima, sic spero meum in ea studium probatum iri, si minus facultate, atque artificio certe voluntate, & conatu. Romae, xvj. kal. Maij 1589.

Quel « *nuper elaboravi* » va inteso in senso molto relativo, poichè la composizione di questi Inni dev'essere fissata anteriormente al febbraio 1582; nel quale mese il Capitolo di San Pietro compensava il copista Alessandro Pettorini (era

un tenore della Cappella) con dodici scudi per la trascrizione da lui fatta « *degli Hinni di tutto l'anno di M. Giovanni Petro Aloysii per servitio della cappella* (giulia) ». Il libro preparato dal Pettorini fu rilegato nel marzo successivo con la spesa di altri due scudi.

L'autografo dei primi trentacinque Inni, stampati nell'edizione del Torneri, si conserva nel citato codice 59 della Cappella lateranense; il codice stesso comprende poi altri sette Inni che restarono inediti finchè l'Haberl non li raccolse nel volume XXXI delle Opere complete; e di più, due versetti dell'Inno *Tibi Christe*, con musica diversa da quello già stampato nel 1589, e i versetti pari degli altri Inni *Conditor alme*, *Christe Redemptor omnium* e *Hostis Herodes impie*, pubblicati soltanto recentemente dal Casimiri.

Infatti il testo degli Inni è musicato soltanto nei versi dispari e in quello di chiusa; l'*Amen* si trova di rado. Ogni primo verso attacca sempre dopo l'intonazione in canto gregoriano e prosegue sviluppando polifonicamente la continuazione del canto stesso: l'autore si serve ancora della melodia gregoriana per elaborare la musica degli altri versi. L'impianto è fatto sul modello consueto di soprani, contralti, tenori e bassi, ma i versi successivi sono scritti da tre a sei parti, variando la qualità delle voci, e, nel caso, raddop-

piando quelle superiori e mai i bassi. L'ultimo verso di ogni Inno (la dossologia) è spesso a cinque e sei parti e presenta talvolta l'artificio del canone, risolto ora alla *quinta* superiore o inferiore, ora alla *quarta* o all'*ottava* inferiore.

Il Baini scioglie tutte le vele della sua eloquenza per elogiare il contenuto di questo volume; e veramente non si può non restare compresi di commossa meraviglia nel vedere con quanto sottile ingegno, con quanta scienza e fantasia, con quanta ricchezza di combinazioni contrappuntistiche il Palestrina abbia sviluppato le melodie gregoriane, e nell'ammirare le modulazioni ricercate, gli originali toni di colore nell'impasto delle voci, e la dolcezza, l'espressività e la nobile grandiosità dello stile.

Dell'edizione principe restano numerose copie; nei cataloghi ne sono registrate almeno quindici, e, delle otto conservate in Italia, quattro sono in Roma. Nel medesimo anno 1589 usciva a Venezia una seconda edizione del volume, stampata da Angelo Gardano nei quattro fascicoli separati delle voci; ma essa è assai più rara della prima, conoscendosene un solo esemplare in Italia, quello di Bologna. Una terza edizione fu riprodotta a Venezia dagli eredi Scotto nel 1590; una quarta a Roma, a spese di Luc'Antonio Soldi, nel 1625, con l'aggiunta della parte per l'ac-

compagnamento dell'organo.

Finalmente un'ultima e grande edizione, *in-folio* fu pubblicata in Anversa nel 1644 nella stamperia di Baldassare Moret (che n'ebbe il privilegio pontificio); e sotto le note del Palestrina furono adattate, dai cantori pontificii, le parole degli Inni secondo il nuovo testo stabilito da Urbano VIII e già reso noto col Breviario del 1631.

Per gli anni 1588 e 1589 non si conoscono, di nuove musiche da camera del Pierluigi che quattro sole composizioni: il madrigale a 3 voci, *Amor se pur sei Dio,* offerto nel « *Giardinetto de madrigali et canzonette* », dato in luce nel settembre 1588 dall'Amadino di Venezia; il madrigale a 5 voci, *Dunque perfido amante,* compreso in quella raccolta pubblicata in Venezia nel luglio 1589 dall'Amadino col titolo « *Le Gioie* », contenente opere di Musici della Compagnia di Roma, raccolta cui fu accennato quando si parlò della fondazione di questa Società; e due canzonette a tre voci, divenute poi notissime, *Ahi, che quest'occhi miei ch'erano lieti* e *Da così dotta man sei stato fatto,* inserite nella « *Ghirlanda di fioretti musicali con l'intavolatura del cimbalo et liuto* », edita in Roma, per cura di Simone Verovio, nell'agosto del medesimo anno 1589.

Invece nei due anni suddetti si trova la ristampa di alquanti madrigali già noti, in raccolte che

fanno apprezzare il talento del Palestrina anche all'estero. Così nella « *Gemma musicalis, selectissimas varii stili cantiones* », edita a Norimberga nel settembre del 1588, si contengono i tre madrigali *Io son ferito ahi! lasso* (1561), *Vestiva i colli* (1566) e *O bella ninfa mia* (1582). Il nome del Pierluigi (associato con quello del Byrd), viene diffuso in Inghilterra con cinque madrigali — *Vestiva i colli e le campagne intorno* (1566), *Amor ben puoi, Perchè s'annida amore, Gioia s'abond'al cor* e *Amor quando fioria* (1586) — compresi nella « *Musica transalpina* », uscita nell'ottobre 1588 in Londra coi tipi di Tommaso East.

Nel « *Musicale essercitio di Ludovico Balbi* » del Gardano di Venezia, del 1589, si trova poi il vecchio madrigale a 5 voci, *Mentre ch'al mar* (1555).

Infine, poichè siamo a parlare di musica profana, noterò qui un Madrigale a 5 voci, *Non son le vostre mani, Come voi dite, spine,* e due Canzonette a 4 voci « con l'intavolatura del cimbalo et del liuto », *Vedrassi prima senza luce* e *Pose un gran foco nel mio petto amore,* che furono pubblicati nel 1591; il primo nella « *Melodia olympica* », raccolta dall'inglese Pietro Philippi (Anversa, Phalesio), le altre dal Verovio in Roma.

XI.

Il Quinto Libro delle Messe. — I duchi di Baviera e Orlando di Lasso.

Scelto tra le sue numerose opere inedite un gruppo di otto Messe a 4, 5 e 6 voci, il Pierluigi non stenta a trovare di nuovo, nella persona di Giacomo Berichia, chi sostenga le spese per la stampa, e licenzia al pubblico un altro importante volume ch'egli risolve di dedicare a Guglielmo V di Baviera.

I duchi di Baviera — prima Alberto V, *il Generoso* (+1579) e poi suo figlio Guglielmo, detto *il Pio* per le sue spiccate tendenze religiose — tenevano in sommo pregio la musica. La Cappella della Corte di Monaco era stimata allora la più reputata di quante ne fossero in Europa, così per la valentia dei virtuosi tenuti a stipendio, come per il numero loro, ascendendo essi a non meno di sessanta tra cantori e suonatori. A capo della Cappella stava, fino dal 1556, Orlando di Lasso, onorato e favorito in tutti i modi dai suoi generosi padroni. Il grande compositore belga, mente feconda e agile, abilissimo nella sua professione, lavoratore instancabile, emulo del Pa-

lestrina, ma assai più fortunato di lui nei godimenti della vita, era ricompensato con un onorario di quattrocento fiorini all'anno, oltre il consueto completo trattamento; riceveva inoltre continui e vistosi regali (si trattava di case e di giardini!) ed aveva ottenuto diplomi cavallereschi e di nobiltà.

I duchi di Baviera vollero onorarlo provvedendo a loro spese alla stampa delle sue opere, raccolte in quei sette grandi volumi *in-folio*, usciti tra il 1574 e il 1589, che sono noti col titolo di *Patrocinium musices*. I Salmi penitenziali, musicati dal Lasso, furono da loro fatti trascrivere in due ricchissimi codici miniati, rilegati in marocchino con guarnizioni in argento cesellato e smaltato; una vera opera d'arte che raggiunse certo la spesa di diecimila fiorini!

Era ben diverso il trattamento che la patria e i principi italiani facevano al Pierluigi, costretto a piatire aiuti e soccorsi per poter far comparire in edizione decorosa le sue opere, giacenti in gran parte ancora inedite!

Il Palestrina aveva quindi accortamente operato nel mettere sotto la protezione di Guglielmo V la sua recente pubblicazione; si dava inoltre il caso, in quel momento, che Orlando di Lasso, consumate le sue energie nel lavoro troppo intenso, faceva dubitare per la sua esistenza, malato nel

corpo e turbato profondamente nelle facoltà mentali *.

La nuova opera del Palestrina costituisce il suo Quinto Libro di Messe, e il volume, stampato dal Coattino in grande formato (43 × 31) con eleganze di fregi tipografici, a tipo di libro corale, di 154 carte, porta il seguente frontespizio:

JOANNIS PETRI ALOYSII
PRAENESTINI
SACROSANCTAE BASILICAE
VATICANAE CAPELLAE
MAGISTRI
MISSARUM LIBER QUINTUS.
Quatuor, Quinque, ac Sex vocibus concinendarum.
Nunc denuo in lucem editus
CUM PRIVILEGIO SUMMI PONTIFICIS
SUPERIORUM PERMISSU.
ROMAE,
Sumptibus Jacobi Berichiae. M. D. XC.
Apud Franciscum Coattinum.

La lunga lettera di dedica, datata col 1° giugno 1590, consiste in un prolisso elogio del monarca bavarese, di cui si encomiano lo zelo nel decorare fastosamente le funzioni sacre, la sua vi-

* Il Lasso poi si riebbe alquanto e morì quattro mesi e mezzo dopo il Pierluigi.

vissima pietà religiosa e la sua premura nel proteggere liberalmente l'arte e i virtuosi. Il Palestrina attesta di aver sperimentato la sua generosità e ripete la consueta formula di aver costantemente pensato al modo di potergli mostrare la propria riconoscenza. Sapeva che offrendo al duca le sue opere era come portar nottole ad Atene, tanta era dovizia in quella Corte di ogni genere di musica; ma si lusingava che questo volume, composto di recente (anche questa del « *nuper elucubratum* » è una frase che ricorre spesso, come il lettore ha osservato, nelle dediche) potesse riuscire gradito almeno come musica nuova e come produzione di un uomo che professava verso quel principe la più devota osservanza.

SERENISSIMO D. D. GUILIELMO
COMITI PALATINO RHENI UTRIUSQUE
BAVARIAE DUCI, DOMINO MEO CLEMENTISSIMO
JOANNES PETRUS ALOYSIUS PRAENESTINUS F.

Multi quidem sunt, semperq fuerunt (Dux Serenissime) viri principes ac potentes, qui Musicen coeleste ac divinum inventum summo in honore ac precio habuerunt, quiq. eximia eius suavitate, qua nihil animo atque auribus accidere iucundius

potest mirum in modum sunt delectati. Caeterum qui tecum praeclarae huius facultatis studio ac patrocinio comparari possit, vix sane scio, an quemquam ex omni saeculorum memoria proferre liceat. Quippe quam animi magnificentiam, opulentiamq. fortunae, plerique vel in ludicris, supervacaneisq. voluptatibus, vel in rebus non admodum utilibus ostentare solent, eam ipse ita in sacram Musicen confers, ut nulli labori atque impensae parcas, quo Sacra quibus magna religione quotidie interes quanta maxima concentuum dulcedine & maiestate apud te celebrentur. Quorum etsi non strepitus, at fama certe per omnes terras gloriosa circumsonat, dum & amplissimis praemiis Cantores undique praestantissimos elicis, & quae ad te huius generis lucubrationes mittuntur fronte laetissima accipis, miraq. liberalitate compensas. Quo ego cum in me ipso sim non semel expertus, meq. hoc nomine tibi debere vehementer profitear, facere non possum, quin dies noctesq. cogitem, quemadmodum hoc me aere alieno liberare, tibiq. gratum & memorem animum possim ostendere. Etsi igitur Musicorum operum multitudine iam ita abundes, ut plane verear, ne, ut dici solet, Noctuas Athenas: hoc tamen elucubratum a me nuper Missarum volumen eidem Praecelso, atq. Augustissimo nomini tuo dicare volui.

Quaeso a Serenissima Celsitudine tua ut illud qua caetera consuevit benignitate complectatur. Etenim si non suavitate & artificio dignum erit quod placeat, placebit forsitan, aut quia novum, aut quia ab homine tui studiosissimo atq. observantissimo proficiscitur. Deum Opt. Max, precor, ut Serenissimam Celsitudinem tuam quam diutissime felicem atque incolumem servet.

Romae Kalend. Junii. M.D.X.C.

Il volume comprende otto Messe; quattro a 4 voci, due a 5 e due 6 voci; sono tutte distinte, al solito, con un titolo che ricorda il soggetto scelto quale tema del lavoro.

Del primo gruppo le più brevi sono quelle *Iste Confessor* e *Aeterna Christi munera*; la prima, nel modo ionico (XI) ha per base l'Inno del vespro pei Confessori, la seconda, nel modo ottavo, l'Inno del Mattutino del comune degli apostoli; l'esposizione completa del tema è presentata nei *Kyrie*. Per la chiarezza e trasparenza della trama armonica, per la loro esecuzione facile e piena d'effetto, queste due Messe ebbero larga fortuna ed entrarono a far parte del repertorio corrente delle Cappelle musicali; furono ristampate più volte fino ai nostri giorni e sono tuttora tra le preferite. Della *Iste Confessor* si occupa in un capitolo speciale il Cerone nel suo *Melopeo*.

Più ampie delle precedenti e svolte con maggior artificio sono le altre due *Jam Christus astra ascenderat*, basata sull'Inno del Mattutino della Pentecoste, nel modo dorico, e *Panis quem ego dabo*, i cui temi furono ricavati dall'omonimo Mottetto in due parti di Giovanni Lupus (Lupus Hellink) pubblicato circa sessant'anni indietro e che sembra godesse tuttora di una certa notorietà. La composizione è scritta nel modo ipodorico e il Palestrina l'ha trattata con grande libertà di stile, con molta vivacità di variate armonie e con movimento di parti più adatto forse agli strumenti che alle voci; nel secondo *Agnus Dei* vi ha inserito un canone risolto alla *quinta* inferiore.

In queste Messe a 4 voci, secondo l'uso, il *Benedictus*, il *Crucifixus*, il *Pleni sunt caeli* sono diminuiti di una parte, che di solito è il basso, mentre l'*Agnus Dei* di chiusa è sempre a 5 voci, col raddoppio ora dei tenori, ora dei contralti. Le parti di basso sono difficilmente divise e fa soltanto eccezione, qui, la Messa *Iste Confessor*, nel *Benedictus* e nell'ultimo *Agnus Dei*.

Le due Messe a 5 voci (con due parti di tenore) sono *Nigra sum*, nel modo decimo, che non offre alcun richiamo tematico col noto Mottetto della Cantica, e *Sicut lilium inter spinas*, nel modo nono, la quale invece si serve delle melodie presentate nell'omonimo Mottetto del Palestrina

stesso, pure a 5 voci (1569). Quest'ultima ha un solo *Agnus Dei*. Anche in queste composizioni il *Crucifixus*, il *Pleni* e il *Benedictus* sono diminuite di una parte, più spesso quella del basso.

Le ultime Messe a 6 voci hanno per titolo *Nasce la gioia mia* e *Sine nomine*: i soggetti della prima sono presi da un madrigale di G. L. Primavera, detto Dell'Arpa, e la composizione, nel modo dorico, piuttosto stringata, ha le parti raddoppiate dei soprani e dei tenori; il Pierluigi ha seguìto assai da vicino, nell'aspetto esteriore, le orme del Primavera, ma è ovvio dire di quanto egli, nello sviluppo dei temi, si sia elevato per fantasia e per arte.

Gli esemplari conosciuti dell'edizione originale giungono a dieci; dei sei che restano in Italia, quattro se ne conservano in Roma. L'anno seguente gli stampatori Scotto in Venezia riprodussero il volume in formato piccolo, cioè nei cinque fascicoli separati per le voci. Va notato infine che nella terza edizione del Primo volume di Messe, uscita in Roma nel medesimo anno 1591, fu aggiunta di nuovo quella *Sine nomine* a 6 voci e vi fu presentata quella *Pro defunctis* a 5 voci, l'unica che abbia composto di tal genere il Pierluigi, limitandosi inoltre a musicare i *Kyrie*, l'*Offertorio*, il *Sanctus* col *Benedictus* e l'*Agnus Dei*.

XII

Composizioni per la Cappella pontificia e lo « Stabat Mater » a 8 voci. — I « Magnificat ».

Morto Sisto V il 27 agosto 1590, si susseguirono, nel breve periodo di sedici mesi, tre papi: Urbano VII, Gregorio XIV e Innocenzo IX. Il primo, il romano G. B. Castagna, eletto il 15 settembre, visse altri tredici giorni appena, e il suo pontificato non fu nemmeno il più breve che la storia ricordi! Dopo un lungo conclave, gli succedeva, il 5 dicembre, il cremonese Nicolò Sfondrati, che a sua volta doveva regnare soltanto dieci mesi e mezzo.

E' del tempo di questo papa un codice della Cappella pontificia (29), trascritto dal copista Luca Orfei, contenente numerose composizioni del Pierluigi, importanti anche per la mole.

Dei venti Mottetti che il codice racchiude, una metà sono del Maestro e poichè parecchi di essi constano di due parti, il totale delle sue composizioni di quel genere ammonta a diciotto. Esse erano e restarono tutte inedite, eccettuato il *Jerusalem cito veniet* a 6 voci e il *Surge, illuminare Jerusalem* a 8 voci, già pubblicati nel 1572 e nel 1575.

Quattro Mottetti, fra gli inediti, sono a 6 voci: il *Cum autem esset Stephanus*, l'*Hic est beatissimus Evangelista* e il *Responsum accepit Symeon*, ciascuno seguìto da una seconda parte. La fattura ammirevole e ispirata e la loro viva freschezza li fecero restare fino ai tempi recenti nel repertorio della Cappella pontificia. L'ultimo, *Tradent enim vos*, col tema preso dal canto gregoriano, fu elaborato con l'artificio del canone.

Gli altri cinque Mottetti: *Surrexit pastor bonus, Jesus junxit se discipulis suis, Hodie gloriosa semper Virgo Maria, Spiritus sanctus replevit totam domum* e *Surge, illuminare Jerusalem* — sono per 8 voci, a due cori, composti con ricercatezza e ricchi di effetti; anch'essi, meno il quarto, portano ciascuno una seconda parte. Il migliore è certamente il meraviglioso *Surge*, di cui mettemmo in luce le bellezze quando fu parlato della pubblicazione che lo contiene; quelle lodi non potrebbero essere applicate alla sua seconda parte, *Et ambulabant gentes*, d'ispirazione assai meno elevata.

Ma quel volume contiene soprattutto una gemma della produzione palestriniana! E' il famoso *Stabat Mater* a 8 voci in due cori, meravigliosa creazione che non si può ascoltare senza provare la più intima emozione e ci rivela ancora una volta la sensibilità squisita dell'Altissimo Maestro.

Quale ispirato commento ai versi primitivi, ingenui, ma vibranti di sincera e commovente fede, della sequenza immortale di Jacopone da Todi! Niente artificio, niente polifonia, niente forme scolastiche nella musica del Palestrina: accentuazione ritmica del testo; frasi melodiche e armonie espressive e semplici; scelta accurata degli effetti fonici; uso sapiente delle gradazioni di colore, le voci essendo adoperate con intenti estetici.

Quanto a lungo ci porterebbe l'esame dettagliato della composizione! L'inizio originale, basato sulla modulazione dei tre accordi consecutivi in modo maggiore, di *la*, di *sol* e di *fa*, col suo ritmo sincopato, alternato di tempi pari e dispari; l'impressionante entrata di tutte le voci al grido di compassione *O quam tristis et afflicta;* l'angosciato dialogo al rimpianto per lo strazio della Madre, presente al supplizio, ai tormenti e agli estremi aneliti del Figlio. Dopo la cadenza che segna la morte del Redentore, la ripresa della composizione con l'invocazione di chi vuol dividere le pene e le sofferenze di Maria — *Eia Mater fons amoris* — in dolce andamento di preghiera; di chi vuol piangere con Lei; invocazione espressa dal Palestrina con delicate tinte, adoperandovi soltanto un coro di voci bianche sostenute appena da una parte di tenore: poi una

potente perorazione col ritmo di accenti variati, come al principio, e finalmente la tenue declinante chiusa, per la devota, umile aspirazione alla gloria eterna.

Il maggior biografo del Pierluigi fa un parallelo, sebbene alquanto accademico, tra questo *Stabat* a 8 voci e l'altro a 12 voci, che pure scrisse il Palestrina, e non sa decidersi ad indicare quale sia da preferirsi dei due; è certo che quello a due cori riuscì di così universale gradimento e giunse a così alta rinomanza che la Cappella pontificia non cessò mai di eseguirlo ogni anno nella Domenica della Palme; e lo tenne gelosamente riservato, come una delle cose più preziose, finchè un cantore di essa non ne fornì copia al Burney, che lo pubblicò a Londra nel 1771, insieme con gli *Improperia* a otto voci, in una raccolta *ad hoc* intitolata *La musica nella Settimana santa*.

Tra i più entusiastici ammiratori dello *Stabat Mater* fu il Wagner, che lo considerava un monumento imperituro e che pensò di richiamare gli accordi iniziali di esso nel *Parsifal*, all'evocazione del Venerdì santo *. Egli volle anche curare un'edizione del capolavoro palestriniano suscitando l'indignazione dei maggiorenti della Cap-

* Il Wagner presenta però il primo accordo in modo minore.

pella pontificia del tempo. Il Wagner vi aveva aggiunto i segni dinamici per l'esecuzione, e questa è una preparazione solita a farsi sempre da ogni direttore per le antiche musiche, le quali mancano, com'è noto, di tali indicazioni: ma fu ritenuta eccessiva licenza la sua, allorchè egli, per rinforzare o diminuire maggiormente in alcuni punti la sonorità del pezzo, fa cantare, nel primo caso, i due cori all'unissono, o affida, nell'altro caso, il brano a solisti.

Riccardo Wagner nutriva una sincera venerazione per il Palestrina, la cui musica gli apparve come una rivelazione affatto intellettuale e gli faceva provare — per l'elevatezza e la ricchezza dell'ispirazione e la profondità ineffabilmente espressiva — un'indicibile commozione. E scriveva: « Ad innalzare l'espressione della melodia conforme al suo più intimo senso, lo spirito cristiano inventò l'armonia polifonica sulla base dell'accordo vocale... A quale meravigliosamente profonda espressione, fino allora mai e in nessun modo conosciuta, arrivasse con ciò la frase melodica, lo vediamo dai capolavori affatto incomparabili della musica ecclesiastica italiana, che producono un effetto sì prodigiosamente commovente il cuore fino nelle più intime fibre, che assolutamente non le si può mettere a paragone alcun altro effetto di qualsiasi altra arte ».

Il codice stesso contiene infine un *Magnificat* del Pierluigi, composto tutto di seguito nel suo intiero testo per 8 voci, a due cori cosidetti *battenti*. Il Cantico di Maria fu dal Palestrina posto in note per ben trentacinque volte; per dire più esattamente, i *Magnificat* che di lui ci son rimasti ammontano a quel ragguardevole numero.

Il canto dei vespri consta, com'è noto, di cinque Salmi, accompagnati da antifone, di un Inno e del Cantico della Vergine, e termina con una speciale antifona mariana. Il Palestrina pose in musica gli Inni, i *Magnificat* e le quattro antifone mariane. I Salmi, nella forma stabilita per tali cerimonie, non furono mai da lui musicati, perchè in Roma, a tutto il secolo XVI, si usava eseguirli in gregoriano, interpolato, tutt'al più, da falsobordoni.

I *Magnificat* del Pierluigi si raggruppano naturalmente in quattro serie, le quali comprendono ciascuna otto di questi Cantici, negli otto diversi modi gregoriani.

Un grosso codice *in-folio* della Cappella giulia (16) ci ha conservato, ricopiate di seguito, due di queste serie; i sedici *Magnificat* sono però rivestiti di musica soltanto nei versetti pari, perchè i dispari venivano recitati in canto gregoria-

no dal Coro. Il primo gruppo si trova riportato anche in un manoscritto della Cappella lateranense (56), ma questo codice ci presenta in più l'aggiunta del primo versetto in musica di ciascun Cantico, che comincia alle parole *Anima mea*, l'intonazione « *Magnificat* » essendo fatta in gregoriano. L'impianto vocale di questi otto *Magnificat* è a 5 e 6 parti; tuttavia la consuetudine voleva che l'ultimo verso (il *Sicut erat*, con l'*Amen*) fosse sempre accresciuto di un'altra voce, mentre i versetti di mezzo venivano spesso scemati di una e anche di due parti; il Palestrina curava molto, inoltre, la varietà degli impasti fonici.

Il tempo in cui furono composti rimonta forse al primo periodo del suo magistero in San Pietro in Vaticano (1551-55); quando cioè il Maestro teneva a mostrare tutta la profondità della sua dottrina, elaborando le sue composizioni con una tecnica complicata, irta di difficoltà e ricca di artifici.

Nel *Magnificat* del IV tono, a 6 voci, i versetti 1, 2, 4 e 8 hanno un canone alla *quinta;* l'ultimo versetto, a 7 voci, porta un canone doppio con le risoluzioni alla *quinta* e all'*ottava*. Nel *Magnificat* del V tono il versetto di chiusa, a 6 voci, ha un canone cancrizzante (*canon cancrizet*), intendendosi con ciò che la parte risolvente (il secondo tenore) deve cantare il canone proposto dal

primo tenore cominciando dalla fine e procedendo a ritroso, come si credeva camminasse il granchio! Il *Magnificat* del VI tono porta nell'ultimo versetto, a 7 voci, un canone all'*ottava* distinto col motto « *Contraria contrariis curantur* », dove la risoluzione è presentata cioè per modo contrario.

Si può supporre che il primo versetto di ogni Cantico di questo gruppo, i quali si trovano soltanto, come è stato avvertito, nel codice lateranense, siano stati aggiunti dal Maestro durante il suo magistero in quella basilica (1555-60).

Il secondo gruppo di *Magnificat* del codice petriano è scritto per coro a 4 voci, con l'ultimo versetto ampliato a 5 e talvolta a 6 voci. Soltanto in due *Magnificat*, quelli del III e del VII modo gregoriano, si trova, nei versi di chiusa, l'artificio del canone.

Questi sedici *Magnificat*, rimasti inediti alla morte dell'autore, furono pubblicati per la prima volta (eccettuatine quattro, stampati dall'Alfieri nel 1846) nel 1885, nel volume XXVII dell'edizione di Lipsia. Ad essi possono riunirsi quello a 8 voci del citato codice pontificio, più il *Magnificat* in IV tono, a 4 voci bianche, il cui autografo è nel prezioso codice 59 lateranense, e un altro del VI modo, a 4 e 5 voci, contenuto nel codice 47 della basilica vaticana.

Le altre due raccolte di *Magnificat* di cui resta a parlare, contengono ugualmente otto Cantici ciascuna, corrispondenti ai diversi toni gregoriani, e sono quelle che il Pierluigi destinò alla stampa, perchè le composizioni, scritte per non più di quattro voci e in uno stile meno ricercato, potevano considerarsi di agevole esecuzione pratica.

Dovendo eseguirsi anch'essi alternati col canto liturgico, questi *Magnificat* offrono, nei primi otto, la musica dei versetti dispari, nei seguenti otto quella dei versetti pari; i versi di mezzo, che spesso sono composti a tre parti, recano sempre una diversa disposizione nella scelta delle voci impiegate.

L'intera raccolta dei *Magnificat* costituisce un altro meraviglioso saggio della poderosa genialità del Pierluigi. Sviluppati sulla base delle cantilene della salmodia, lo studioso del canto liturgico troverà in essi un materiale prezioso per apprendere come i tecnici del secolo XVI intendessero l'essenza e la proprietà dei modi ecclesiastici; l'artista dovrà ammirare con quale ferace fantasia il compositore seppe lavorare tante volte sugli identici temi, senza mai ripetersi, con una ricchezza, una diversità di artifici, di modulazioni e di effetti vocali da sbalordire. E, pur dovendo restare ristretto nelle caratteristiche modali,

nella brevità simmetrica dei versetti e nell'ambito obbligato dei temi, delle fughe, delle imitazioni e delle cadenze, il Maestro riesce ad animare potentemente queste sue concezioni col soffio della vita, non perdendo mai di vista l'espressiva illustrazione del testo, e le sa rendere insuperabili per agilità di armonie, chiarezza di idee, regolarità di condotta ed eleganze di forma.

I sedici *Magnificat* a 4 voci da lui pubblicati, uscirono durante l'anno 1591 dalla tipografia romana del Gardano, stampati nei quattro fascicoli delle voci separate, col formato in-4° grande. Dell'edizione assai rara ne restano appena tre o quattro esemplari.

MAGNIFICAT
OCTO TONUM
LIBER PRIMUS
AUCTORE JO. PETRO
ALOYSIO PRAENESTINO.
Nunc recens in lucem editus.
Superiorum Permissu.
ROMAE
Apud Alexandrum Gardanum
1591.

La dedica dell'importante lavoro fu offerta al pontefice allora regnante Gregorio XIV, il quale

si era reso benemerito verso i cantori della propria Cappella non solo quasi raddoppiando il loro stipendio, portato dal 1° gennaio 1591 a duecento scudi annui, ma tornando a renderne regolare il pagamento, affidato, come prima, alla Camera Apostolica. Infatti, mentre Sisto V. con la sua riforma del 1586, aveva destinato al Collegio le rendite delle abbazie di Felonica (Mantova), di Crispiano (Taranto) e di Monte Mallo (Perugia), di esazione difficile ed incerta, Gregorio XIV, con la bolla *Cum nos nuper* del 1° ottobre 1591, decretò che i beni delle abbazie stesse ed altri beneficii ecclesiastici passassero alla Camera Apostolica e alla Dataria, col peso di sborsare mensilmente i 413 scudi occorrenti per pagare i ventitre cantori e gli altri ministri della Cappella. I primi avevano inoltre assicurati altri quattordici scudi d'oro all'anno nelle quattro mance fisse, più altre regalie straordinarie, forniture e rimborsi di vario genere.

E' appunto a tali beneficii che allude il Palestrina nella prolissa lettera di dedica del suo volume; la quale prende le mosse alquanto da lontano, cominciando col ricordare come fino dai tempi di David e di Salomone l'esercizio del culto fosse adornato con la musica, onorata e coltivata poi sempre dai pontefici cristiani; distinguendosi sopra tutti San Gregorio Magno, di cui lo

Sfondrati aveva ripreso il nome. Le parole del Pierluigi, quando afferma che degli aumentati proventi e profitti concessi ai cappellani cantori era stato egli stesso fatto partecipe (*auxisti enim singulari liberalitate eorum commoda, atque proventus, eiusdemque me quoque liberalitatis participem effecisti*), vanno interpretate nel senso che egli tornò, dal gennaio, a percepire il suo stipendio, sospeso con la riforma di Sisto V: sebbene tale onorario si mantenesse ancora nell'antica misura di nove scudi mensili (e ciò fino al luglio del 1593, come vedremo) mentre quello dei cantori effettivi era stato già portato a circa diciassette.

Gregorio XIIII. Pontifici — Optimo Maximo. Religionis, Pater Beatissime, divinique cultus quandam esse, seu ornamentum modulatus, quibus divina celebrantur, concentus, nemo est qui ignoret. Quos idcirco Maiores magni fecisse videntur, quos & illis Deus quasi pleniore ore laudatur, & piorum animi ad sacra frequentanda suavius alliciuntur. Omitto cytharam illam Regiam Davidis, quae & personat ipsa Dei laudes iucundissime, & easdem a nobis in tympano & choro, & psalterio, omnique genere organorum monet esse concinendas. Salomonem praetereo, qui excitato a se magnificentissimo templo tam varios choros, et tantam cantorum multitudinem intro-

duxit, quae nisi divino testimonio confirmaretur, incredibilis videri posset. Summi certe Romani Pontifices, quorum tu solii successor divinitus es laboranti huic saeculo datus, iam inde ad Apostolicis temporibus, Hymnos, Psalmoque Deo concini statuerunt: atque ille in primis magnus Gregorius, cuius Sanctitas Vestra nominis retulit felicitatem, Musices Ecclesiasticae, ut in eius vita legitur, non solum studiosus, sed etiam institutor atque inventor fuit. Te igitur caput, supremumque Religionis Antistitem, ut caetera, quae ad eam pertinent, diligentissime curas; ita ab hoc quoque sacri cantus studio non abhorrere cum alia multa testantur, tum ea beneficia, quae in sacrae Palatinae Cappellae Ministros, Cantoresque statim initio Pontificatus intulisti, Auxisti enim singulari liberalitate eorum commoda, atque proventus, eiusdemque me quoque liberalitatis participem effecisti. Quo quidem nomine, Pater Beatissime, cum tibi me maximopere debere intelligam, ne accepti beneficii immemor atque ingratus omnino videar; hoc sanctitati vestrae qualecunque munusculum rependere statui. Quaeso igitur ad ea humiliter, ut librum hunc a me nuper lucubratum, qui sacrum illum ad Vesperas cani solitum decantat Hymnum, quo Beatissima Dei Mater Magnificavit Dominum, cum fecisset ei magna, qui potens est; laeta atque hilari fronte

dignetur accipere. Tum Deum Optimum Maximum obnixe precor, ut eandem ad Sanctae Matris Ecclesiae gloriam, totiusque Christiani populi salutem quam diutissime incolumem servet.

S. V. Humiliss. ac devotiss. Servus

Joan. Petrus Aloysius Praenestinus.

Nel medesimo anno 1591 l'editore Angelo Gardano di Venezia provvedeva ad una seconda edizione dell'opera, sempre in quattro fascicoli, e senza riportare la lettera di dedica.

Frattanto Gregorio XIV moriva il 15 ottobre; il 29 dello stesso mese gli succedeva Innocenzo IX, che doveva regnare appena altri due mesi. Il nuovo papa fu Clemente VIII, Ippolito Aldobrandini, eletto il 30 gennaio 1592.

XIII.

Un pubblico tributo d'ammirazione al Pierluigi. — Il Libro degli Offertori.

Una pubblica dimostrazione di stima, un'attestazione spontanea di deferente omaggio fu tributata in questo tempo al Pierluigi da parte di un gruppo di compositori del Veneto e di Lombar-

dia. Il gradimento profondo suscitato nell'animo del Maestro da questa manifestazione sincera e commovente, avrà potuto consolarlo in parte del doloroso cruccio che lo mortificava nel vedersi negletto da parte di principi e personaggi, specialmente romani; incuranti di favorire e proteggere un genio così straordinario, che era vanto del secolo e che essi avrebbero dovuto onorare col promuovere almeno la pubblicazione delle sue maggiori e più insigni produzioni, in grandissimo numero tuttora inedite. Fuori d'Italia ben altrimenti si esaltavano musicisti, anche stranieri!

L'iniziativa dell'omaggio fu presa dal maestro veronese Gian Matteo Asola; e a lui si associarono concordi altri tredici compositori, musicando ciascuno un differente Salmo dei vespri, e formando in tal modo una raccolta che venne intitolata al nome del Palestrina e pubblicata in Venezia nella stamperia di Ricciardo Amadino nell'autunno del 1592.

Il frontespizio del volume, nell'edizione rarissima di cui si conosce oggi un solo esemplare posseduto dal Liceo di Bologna (*Sacra omnium Solemnitatum Psalmodia Vespertina cum Cantico B. Virginis. A diversis in Arte Musica Praestantissimis viris notulis Musicis exornata*) porta la dedica « *Ad celeberrimum ac Praestantissimum in arte Musica Coryphaeum D. Jo: Petrum Aloy-*

sium Praenestinum ». Ma la lettera di offerta, in data di Venezia 15 settembre 1592, firmata dall'Asola e scritta nei termini più entusiastici d'ammirazione, è un eloquente documento che mostra quanto fosse diffusa ed eccelsa la fama del Pierluigi. Egli vi è paragonato ad un oceano di scienza e gli altri compositori ad altrettanti fiumi che dal mare traggono la loro essenza e al mare tornano a versare il loro tributo.

Non secus ac flumina suapte natura feruntur ad mare tanquam communem omnium aquarum parentem ac dominum, ut in illius sinu tanquam in suae perfectionis statione conquiescant; ita omnes quoque qui Musicam profitentur ad te velut aliquem hujus scientiae Oceanum, salutandi gratia, et observantiae ergo accedunt; quare nemo est tam in extremo terrarum angulo delitescens Musicus, qui te non veneretur ac suscipiat. In horum numero cum ego essem, nolui ad te solus accedere, sed multorum aliorum mihi conjunctissimorum hominum subsidium comparavi, et in societatem accessivi, ut una omnes non contemnendus fortasse grex ad te invisendum et salutandum, ut communem et Musicorum omnium parentem accederemus. Verum cum id obsequium corporibus praestandi facultas denegaretur, animis simul junctis faciendum duximus, et sacros hos

Psalmos, meo impulsu ab his auctoribus omnibus religioni addictis confectos, omnium consensu tibi destinandos iudicavi. Accipe igitur singularis benevolentiae et amoris unicum quod praestare potui humanitatis testimonium, et sinas nos eam eius immortalitatis quam tuis scriptis soles aliis impertiri aliquam particulam tuo inscribendo his scriptis nomine aucupari. Vale, et nos in aere tuo esse non dedignere.

La raccolta comprende sedici Salmi, dei quali tre scritti dall'Asola; gli altri sono composti dai veronesi Paolo Bosio, fra Orazio Colombani, ch'era in Venezia, e Domenico Lauro; dai due mantovani fra Ippolito Baccusi, maestro nel duomo di Verona, e Nicola Parma, maestro in Pavia; dai bergamaschi Gian Giacomo Gastoldi, allora in Mantova, e Giovanni Cavaccio; da Giovanni Croce, vice maestro in San Marco a Venezia, da Agostino Corona di Treviso; da Leone Leoni da Vicenza; da fra Girolamo Vespa di Napoli, maestro in Osimo, da Pietro Ponzio di Parma, e finalmente dal celebrato e venerando fra Costanzo Porta. Tutti musicisti, come è detto nella lettera di dedica, appartenenti a ordini religiosi.

Da parte sua il Pierluigi, nel 1592, non pubblicò che un Mottetto a 8 voci, *Vos amici mei estis*, compreso nella collezione « *Psalmi, Motecta*

ecc. », raccolta dal celebre sopranista Giovan Luca Conforti, cantore pontificio, dedicata a Clemente VIII e stampata in Roma dal Coattino. E due Madrigali, il primo a 6 voci. *Quando dal terzo cielo Spirò benigna stella* (su versi di Cortese Cortesi), che fa parte di un poemetto « *il Trionfo di Dori* » dato a musicare a ventinove compositori per commissione di Angelo Gardano di Venezia, e che questi pubblicò nel febbraio 1592; il secondo a 5 voci, *Eran le vostre lagrime,* inserito nel « *Secondo Libro dei Floridi Virtuosi d'Italia* » che uscì a Venezia nel 1592, per conto del Vincenti.

Ma l'anno seguente il Maestro dava in luce un'opera di vasta mole e di altissimo valore artistico, frutto della piena maturità del suo ingegno, la prima delle quattro ultime pubblicazioni uscite durante il breve periodo di sei mesi che precedette la sua morte.

Quest'opera, degna di gareggiare coi celebri Mottetti della Cantica di Salomone, è una raccolta di sessantotto Offertori per tutte le festività dell'anno e riempie due volumi. Il mecenate il quale col suo efficace aiuto permise che il nome del Palestrina si accrescesse di tanta nuova gloria e che forse salvò quelle composizioni dal pericolo della perdita, è un abate francese Antonio de la Baume, sul quale nessuno ci ha saputo finora of-

frire qualche dettaglio biografico, potendosi soltanto supporre fosse un congiunto dell'arcivescovo di Besançon, il ricco cardinale Claudio de la Baume (1528-84).

OFFERTORIA
TOTIUS ANNI
SECUNDUM SANCTAE ROMANAE ECCLESIAE CONSUETUDINEM
QUINQUE VOCIBUS CONCINENDA
AUCTORE
JOAN. PETRO ALOYSIO PRAENESTINO
Sacrosanctae Basilicae Vaticanae Capellae Magistro.
Nunc denuo in lucem aedita.
Pars prima (e Pars secunda)
Cum privilegio Summi Pontificis.
Superiorum Permissu.
ROMAE Apud Franciscum Coattinum 1593

Che l'abate de la Baume facesse le spese dell'edizione risulta evidente dal fatto della dedica dell'opera a lui intestata, e ancor più dal contenuto dell'epistola dedicatoria, la quale è tutta un'attestazione caldissima di gratitudine da parte del Pierluigi. Il Maestro palesa i singolarissimi favori e i larghi benefici ricevuti dal de la Baume, ne esalta la virtù, pari alla sua liberalità, e, non

trovando modo di sdebitarsi, vuole almeno che tutti sappiano di questo suo debito; augurandosi in fine che la protezione del mecenate non sia per venir meno nell'avvenire.

Illustriss. et Reverend. D. D. Antonio Abbati Baume - Singulari Humanitatis, et virtutis Exemplo.

Jo. Petrus Aloysius Praenestinus S. P. D.

Ingratissimus sim omnium hominum, si praestantissima Tua erga me merita silentio involuam. Nactus igitur occasionem perbelle mecum agi existimo, si ea, quae Tu in me tam liberaliter beneficia contulisti, non ego Tibi privatim rependam, sed publice in conspectum omnium testatum velim, non minore Te humanitate, quam virtute, esse praeditum. Non tantum, quid Tibi ego debeam, dico; sed, quantum Tibi boni omnes debere debeant, explicare vellem, intelligerent certe omnes, modo id praestare per tenuitatem meam mihi liceret, nihil tantum esse, quod cum Tuis collatum meritis non longe inferius esse videatur. Hoc igitur interim pusillum, maximae meae voluntatis certissimum, idq. maximum argumentum, hilari fronte accipe. Sitq. hoc tibi a me traditum, quo modo offerri solet, et debet a Debitore Creditori minima maximi debiti pars. Vel con-

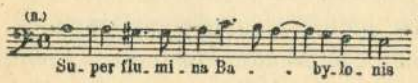
fiteri debitum, quando solvendo aliquis non sit, solent boni viri in solutionis parte aliqua ponere. Tu ergo Tibi persta; et, qui bonos omnes ames, a quibus vicissim amaris, me, quem iam in Tuorum numerum adscripsisti, amare perge. Bene vale. Romae Kal. Sext. M. D. XCIII.

L'edizione, come si vede da questa dedicatoria, porta la data del 1 agosto. Essa consta dei cinque fascicoli delle diverse voci, per ciascuna delle due parti stampate separatamente. La prima parte comprende quaranta Offertori, dalla prima Domenica dell'Avvento alla decima dopo la Pentecoste; la seconda parte ventotto Offertori, che sono quelli delle rimanenti quattordici Domeniche dopo la Pentecoste, gli speciali per le feste principali dei Santi e per i Comuni.

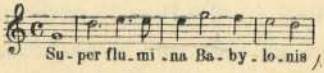
Il Palestrina fu il primo compositore a mettere in musica gli Offertori, e nessuno, al suo tempo, ne seguì l'esempio. Il testo di alcuni di essi non è in tutto conforme al Messale riformato da S. Pio V e si può supporre quindi che la composizione di questi debba rimontare a prima del 1570.

Come il carattere degli Offertori, nel canto liturgico, differisce da quello delle altre parti mobili della Messa, gli *Introiti*, i *Graduali*, i *Tratti*, le *Sequenze* — e ne differisce per le melodie di

più ampio respiro, d'invenzione sempre originale e non foggiata sulle formule tipiche; melodie adorne di melismi e contenenti passi spesso arditi e pieni di slancio — così il Pierluigi adopera in queste composizioni uno stile vivace, diversamente caratteristico da quello adoperato per le Messe, i Salmi e per i Mottetti. Un esempio convincente si offre a chi volesse confrontare il *Super flumina Babylonis*, musicato come mottetto (1581)

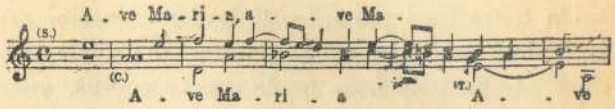


con l'Offertorio del medesimo testo, d'aspetto più agile e di sentimento volutamente meno profondo:



Le melodie prescelte dal Maestro sono anch'esse originali e non ricavate dal canto gregoriano; si allontanano, nella costruzione, dalle vecchie formule e sono del pari ricche di melismi:

Frasi naturali, spontanee, squisitamente espressive, come in questa soave *Ave Maria*:

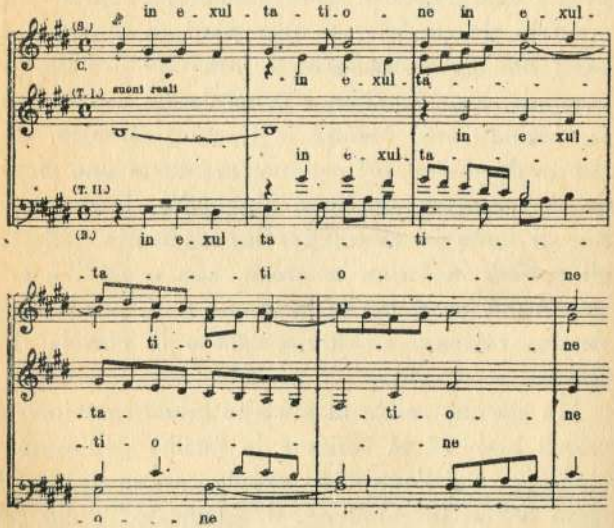


Un continuo movimento mantiene viva la composizione; le voci si flettono liberamente con figurazione minuta, estendendosi nell'ambito di nove o dieci note, con frequenti scale ascendenti o discendenti, con salti d'ottava, con accenti sincopati. I due gruppi di diverso colore, i soprani e i contralti da un lato, le due parti di tenore e i bassi dall'altro, dialogano a volte tra di loro, si rispondono e si imitano, come fanno più spesso le singole parti. Mentre la trama polifonica, disposta da mano così esperta, architetta uno sfondo di luminosa ampiezza al quadro, intervengono, di tanto in tanto, per la necessaria varietà, gli episodi in forma omofona, con accordi e armonie più lente; anche la misura pari, per la medesima ragione, si alterna qua e là con la dispari.

Ma ciò che rende al più alto grado ammirevoli questi brani, è la verità e la facilità dell'espressione con cui l'autore ha saputo commentare, coi ritmi o con le cantilene, il significato intimo od

esteriore delle parole, risvegliando nell'animo dell'ascoltatore le impressioni corrispondenti a quei tali sentimenti.

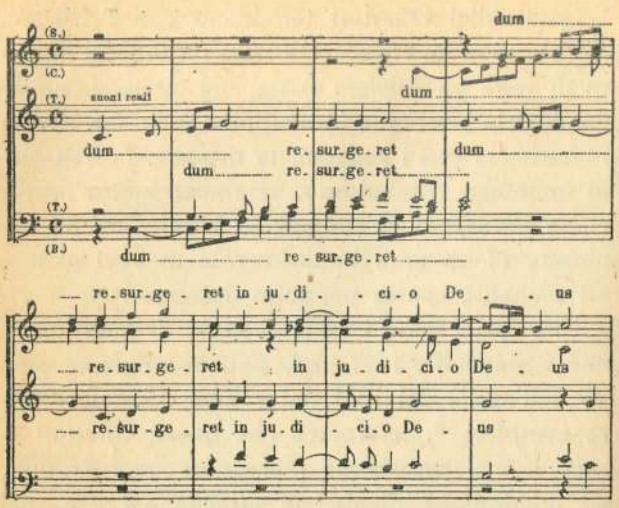
Un tratto tra i più spiccati è, per esempio, nel bellissimo *Justus ut palma florebit*, nel quale l'ultima parola della frase finale « *sicut cedrus, quae in Libano est, multiplicabitur* » è ripetuta tre o quattro volte da ognuna delle cinque voci, con un effetto di chiusa realistico, se si vuole, ma impressionante. E così, riescono assai suggestive le frasi di esultanza nell'altro Offertorio *Jubilate Deo omnis terra* :



Quattordici Offertori terminano con l'*Alleluia*. Il Palestrina ha rivestito di note un infinito numero di volte gli *Alleluia* senza mai ripetersi, prodigandovi la ricchezza inesauribile della sua accesa fantasia; in essi i soggetti, le risposte, le imitazioni spuntano, rimbalzano, si rincorrono, s'intrecciano attraverso la compagine vocale, dando l'illusione di un coro innumerevole di voci gioiose ed esultanti, sparse per tutto il creato.

Dire quali siano i migliori brani di quest'opera non è possibile. L'Haberl, pubblicandola di nuovo nell'aprile del 1881 nel volume IX delle *Opere complete* *, affermava che questi Offertori erano « *praestantissimae margaritae quarum quae sit admiratione dignissima difficile est discernene* ». Non si può quindi — come faceva il Burney, che prediligeva sopra tutti l'*Exaltabo te Domine* — fermare l'attenzione sopra uno o pochi di essi. Tutti offrono dei tratti singolari per bellezza di idee e per elevatezza di concetti. Per finire con un esempio, fra i tanti che si potrebbero porgere, si vegga con quale potenza di espressione sono colorite le parole « *dum resurgeret in judicio Deus* », nel maestoso *Terra tremuit*.

* Primo ad offrire questi offertori agli studiosi era stato mons. Pietro Alfieri, nel quinto volume della sua raccolta palestriniana (1845).



Della rarissima prima edizione si conservano quattro o cinque esemplari più o meno completi nelle due Parti o nei singoli fascicoli delle voci. Il Liceo di Bologna conserva complete, poi, una ristampa del 1594 della Prima Parte, e una del 1596 della Seconda Parte, impresse da Angelo Gardano a Venezia.

XIV.

Le Litanie della Vergine. — Il Sesto Libro di Messe.

La data di pubblicazione della raccolta di Litanie a 4 voci del Pierluigi viene fissata dai biografi all'anno 1593 (il mese di ottobre, indicato dal Baini, è una mera congettura), perchè questa è la data in cui fu stampata un'edizione citata dal Baini stesso e di cui un esemplare è registrato dall'Eitner come appartenente alla biblioteca lasciata da Carlo Proske (1794-1861) * : appare strano però che l'Haberl, nel 1886, ignorasse l'esistenza di questo esemplare.

Non si può affermare con certezza se tale edizione sia la prima, tanto più che essa non porta alcuna lettera di dedica; il titolo è indicato così :

« *Litaniae Deiparae Virginis, quae in sacellis Societatis S. Rosarii ubique dicatis concinuntur. Musica cum quatuor vocibus Joannis Petri Aloy-*

* Il Proske fece tre viaggi in Italia radunando un ingente bottino di antiche opere musicali. Roma, dove si trattenne per quattordici mesi (1834-35). Firenze, Pistoia, Bologna, Venezia gli fornirono i più preziosi esemplari della sua magnifica biblioteca.

sii Praenestini, Chori S. Petri de Urbe Magistri. Liber Primus. Romae, apud Franciscum Coattinum, 1593 ».

Una susseguente ristampa, di cui si conoscono due esemplari, uno del Liceo musicale di Bologna, l'altro presso l'autore di questo studio, fu pubblicata nel 1600 dal Gardano di Venezia. Essa è formata dai quattro fascicoli delle rispettive voci; alla decima pagina finisce la Prima Parte della raccolta; alla undecima è il frontespizio della Seconda Parte, la quale termina a pagina venti; e, nella seguente ed ultima, figura un modulo di poche note, composto da Orlando di Lasso per cantarvi le Litanie laurentane.

Ma già precedentemente le dieci Litanie che compongono questa breve opera erano state inserite tra le settanta di molti autori, offerte nella collezione *Thesaurus litaniarum,* pubblicato a Monaco di Baviera nel 1596.

Ogni parte contiene cinque mute di Litanie, ciascuna con testo differente nelle invocazioni alla Vergine, nel modo come si recitavano dalle Compagnie del Rosario, e come restarono in uso finchè il pontefice Clemente VIII, con la Bolla *Sanctissimus* del 1 settembre 1601, non stabilì che si recitassero soltanto le Litanie lauretane, le attuali. La prima parte è musicata per soprano, con-

tralto, tenore e basso; la seconda parte (con le identiche parole della prima) per contralto, due tenori e basso; ma queste ultime litanie sono composte in modo che si possono eseguire anche dalle tre voci maschili soltanto, senza pregiudizio dell'armonia. Dopo ogni prima muta, è interpolata un' *Ave Maria*, nel testo allora adottato.

Lo stile delle composizioni è ciò che di più semplice possa immaginarsi. La voce superiore regge la melodia, nota e parola, le parti inferiori l'armonizzano, nota contro nota. Eppure le melodie sono seducenti e peregrine, l'armonia elegante e variata; più ricercatamente sono costruite le due antifone *Ave Maria*. Le Litanie della seconda parte, a cagione della particolarità indicata, furono analizzate dal P. Giuseppe Paolucci, nella sua *Arte pratica di contrappunto* (1765).

Il Pierluigi scrisse parecchie altre Litanie della Vergine, del Nome di Gesù e del Sagramento, con un maggior numero di voci, e che restarono inedite alla sua morte. Una muta a 8 voci, che si trova anche in un codice barberiniano alla Vaticana, apparve nel 1620 in una miscellanea di composizioni di vari autori, pubblicata da Fabio Costantini in Orvieto. Un'altra muta a 5 voci dell'archivio della Cappella giulia, furono invece rese note agli studiosi soltanto nel 1886 dall'Haberl, nelle Opere complete.

Fu in quest'anno (1593) che Clemente VIII, e precisamente con suo chirografo 28 luglio, diretto al Tesoriere apostolico generale, aumentò lo stipendio del Pierluigi di sette scudi e sessantasei baiocchi e mezzo al mese, quanti ne mancavano per raggiungere la misura di quello goduto dagli altri componenti la Cappella pontificia, ch'era di scudi sedici e baiocchi sessantasei e mezzo; e quella somma « *sine retentione* » fu infatti pagata a « *D. Jo: de Palestrina, compositori musicae* » con mandato del giorno seguente della Depositeria della Camera apostolica (Arch. di Stato in Roma). E' dunque dal 1 luglio che il Maestro pervenne ad ottenere lo stesso assegno mensile dei Cantori pontificii — pur senza prestare servizio — partecipando inoltre delle mance ordinarie e straordinarie. Purtroppo egli non potè godere a lungo di tale vantaggio.

Pochi mesi di vita erano ormai rimasti al grande Maestro ed egli, quasi presagisse la sua prossima fine, si dà con maggior lena ad affrettare la pubblicazione dei propri lavori che si susseguono senza interruzione. Sul finire del 1593 sceglie tra le numerose Messe inedite un gruppo di cinque — tra quelle che, per le proporzioni meno ampie, per la snellezza delle forme e per la bellezza delle frasi melodiche, potevano ottener più prontamente il favore del pubblico — e le fa stampare

in Roma dal Coattino. Egli non può frattanto dar loro una veste di lusso come i precedenti consimili libri; bisogna rinunciare ai volumi *in-folio* nell'aspetto di partiture corali e contentarsi di presentare i propri lavori in edizioni formate dai fascicoli delle parti separate delle voci, riuscendone in tal modo più facile lo smercio e più rapida la diffusione.

MISSAE QVINQVE
QVATVOR AC QVINQVE
VOCIBVS
CONCINENDAE
AVCTORE
IOAN. PETRI ALOYSIO PRAENESTINO
Sacrosanctae Basilicae Vaticanae
Cappellae Magistro
Nunc denuo in lucem aeditae
LIBER SEXTVS
Cum privilegio Summi Pontificis.
Superiorum permissu
Romae, apud Franciscum Coattinum 1594.

Verso la metà di settembre del 1593 il pontefice Clemente VIII aveva creato cardinale diacono il proprio nipote Pietro Aldobrandini, un giovane di appena ventidue anni che aveva vissuto piamente tra i padri dell'Oratorio della Vallicella, sotto la guida del suo concittadino Filippo Neri:

e il Pierluigi coglie l'occasione, nel desiderio di essere da lui favorito, per dedicare al novello porporato la recente opera.

L'edizione dev'esser uscita negli ultimi giorni del 1593 o sui primi del gennaio seguente, poichè la dedicatoria porta la data del 1 dicembre 1593. E' questa una breve e semplice lettera, nella quale il compositore dice di non aver importanti cose da presentare, ma quelle pur tenui donarle di gran cuore; come offriva tutto sè stesso affinchè il cardinale, con l'autorità di cui era stato investito, e con la gentilezza sua innata, volesse proteggerlo e annoverarlo tra i suoi servitori. Il Maestro avrebbe voluto saper far risaltare pubblicamente le chiare doti che, per indole naturale e per l'esempio dello zio pontefice, ornavano l'animo del dedicando; ma pur sentendosi incapace di tanto, implorava non di meno le grazie della sua munificenza e della sua bontà.

Ill.° et Rev.^a D — D. Petro Aldobrandino S. R. E. Card. ampliss.

Non ego magna, quae apud me non sunt, Illustr. Cardin. Tibi offero; sed exigua quae habeo, a magno tamen animo profecta, libens Tibi do, dico, addico, qui & melpsum, meaque omnia etiam Tibi trado, ut pro ea, qua praeditus es, auctoritate, pro ea quae Tibi ingenita est, hu-

manitate, me tuearis, et in Tuis servis esse non aegre feras. Ego si voluntatem vires assequerentur, efficerem, ut homines intelligerent, qui sis, e quantum Te Natura, quantum Te Clementis IIX. Pon. Max. Patrui Tui exemplum erudierit. Sed, quando non is sum, qui id possim, quod maxime vellem, Tu is sis, qui es; id est, voluntate mea contentus, animi Tui perpetuam Magnitudinem exerce; et me, qualiscumque sim, in Tuo aere esse patiare. Deus Opt. Max Illustriss. D. T. quam diutissime felicem esse velit.

Romae Kal. Dec M.D.XCIII.

Illustr. & Reverendiss. D. T. Humillimus servus Joannes Petrus Aloysius Praenestinus.

Della detta edizione non è rimasto che un solo fascicolo (la parte del soprano), posseduto dal Liceo di Bologna! Eppure dovette in breve essere esaurita se Angelo Gardano di Venezia, due anni dopo, procedeva alla ristampa dell'opera, aggiungendovi una Messa a 6 voci, inviatagli forse da Iginio Pierluigi. Di questa ristampa restano un esemplare in Italia (Bologna), uno nella biblioteca Proske a Ratisbona ed uno, scompleto, a Berlino.

Questo libro consta di quattro Messe a 4 voci e di una a 5 voci. La prima, *Dies sanctificatus*, semplice, facile ed espressiva nel canto, è lavo-

rata sulle tre principali frasi melodiche del Mottetto che ha quelle parole, pubblicato nel 1563, e resta quindi nella medesima tonalità del VII modo gregoriano. Il *Crucifixus*, fino alle parole *non erit finis*, è a quattro voci bianche; il *Benedictus* è per due soprani, contralto e tenore; il secondo *Agnus Dei*, a 5 voci, contiene un canone alla quarta, col secondo tema (*venite gentes*) del Mottetto.

Quella *In Te Domine speravi*, ispirata ad un offertorio del tempo quaresimale, è composta nel modo dorico. Il *Crucifixus* e il *Benedictus* sono a tre voci, mentre l'ultimo *Agnus* è a cinque, col tema iniziale adoperato a canone.

La terza Messa ha il titolo generico di *Sine nomine*, perchè l'autore non poteva certamente dire che i soggetti erano presi dalla Messa di Giovanni Maillard *Je suis déshéritée* (1557), a sua volta composta sul motivo di quella canzone popolare! Il Pierluigi l'aveva certamente udita ed esaminata nella Cappella pontificia, dove si trova trascritta in un codice del tempo di Sisto V (1585). E' racchiusa nell'ambito del X modo (ipoeolio) trasportato alla quarta superiore, ed appartiene al genere, assai gustato, delle Messe più note *Brevis*, *Iste confessor*, e *Aeterna Christi munera*. Il *Credo*, con le frequenti pause alle singole voci, rimane un po' tenue; il *Benedictus* è a tre

voci, e nell'ultimo *Agnus*, con la solita aggiunta di una parte, il canone di prammatica si trova fra i due bassi.

L'ultima Messa a 4 voci *Quam pulchra es*, in onore della Vergine, non ha alcun punto di contatto col Mottetto omonimo del Cantico dei Cantici; è fondata sul modo XI (ionico) e il *Crucifixus* è ristretto alle tre voci superiori; per le quali voci, ma coi contralti divisi, è pure il *Benedictus*.

La più ispirata di queste composizioni, nobile e piacevolmente espressiva, è la Messa a 5 voci (con due parti di tenore) che ha per motto il primo verso del Salmo CXIV *Dilexi quoniam* (« Ho amato il Signore, perchè egli esaudirà la mia preghiera »). Essa era stata già fornita da parecchi anni alla Cappella pontificia, come fu detto a suo luogo, trovandosi compresa nel codice testè mentovato (76), copiato nel 1585. Nel *Credo* è da osservare, come novità, un brano (*et in spiritum*) con la misura a tre tempi; il *Crucifixus* è a 4 voci; il secondo *Agnus Dei*, a 6 voci, risulta di robusta sonorità per la suddivisione dei contralti e dei tenori. Composta nel VII tono, può considerarsi tra le più facili delle Messe a 5 voci, e, per la sua vigoria e la freschezza perenne, rimase a lungo nel repertorio della Cappella apostolica.

La Messa aggiunta dal Gardano nella ristampa del 1596, è quella *Ave Maria* a 6 voci, lavoro che

può assegnarsi al tempo in cui il Pierluigi teneva a mostrare la sua alta perizia nel contrappunto. Essa, scritta nel modo XI trasportato alla quarta superiore, contiene a somiglianza della Messa *Ecce sacerdos magnus*, un *cantus firmus* che serpeggia attraverso tutta la composizione. Questo *cantus firmus* è affidato unicamente alla sesta voce (il secondo tenore), la quale non fa altro che ripetere, dal *Kyrie* fino all'ultimo *Agnus*, un'identica frase musicale sulle parole *Ave Maria gratia plena*. La frase è limitata nell'ambito di ventuno misure a due tempi e si ripete alternatamente una volta sul grado stabilito all'inizio, una volta alla quinta superiore; ed il procedimento ha questo di originale, che la ripetizione del brano avviene sempre dopo un numero di battute d'aspetto eguale alla sua lunghezza. Nell'*Hosanna* la frase è riportata nella misura di tre tempi; nell'ultimo *Agnus* la figurazione è aumentata del doppio. E poichè nella chiusa della Messa era d'uso ostentare tutta la valentia del compositore, il primo *Agnus*, ampliato a 7 voci, contiene un canone *symphonizabis* (all'unissono) tra i due bassi, e il secondo *Agnus Dei*, ampliato maggiormente a 8 voci, mostra addirittura due canoni all'unissono, uno tra i due soprani, l'altro fra i due bassi; mentre il tenore del *cantus firmus* insiste sempre nel ripetere la sua *Ave Maria!*

XV.

L'ultimo Libro di Madrigali.

L'ultima opera tra quelle preparate dal Pierluigi per la stampa e di cui egli potè curarne l'edizione e vederla probabilmente compiuta prima di essere sorpreso dalla morte, è una copiosa raccolta di Madrigali spirituali, o com'egli la chiama « Il priego alla Vergine », su testo naturalmente italiano. Essa comprende trenta brani distinti, ma questi sono infatti collegati in un complesso unico pel concetto che li informa, poichè costituiscono un'ampia parafrasi delle Litanie della Madonna, scritta in versi endecasillabi e divisa appunto in trenta ottave; lavoro, non privo di pregi, di poeta rimasto ignoto e ch'era forse un religioso.

Ogni stanza presenta e illustra uno o più appellativi delle numerose e pittoresche invocazioni alla Vergine, com'erano in quel tempo. Dopo l'esordio, si trovano quindi parafrasate la *Scala coeli* e la *Porta Paradisi*, la *Luna pulchrior* e il *Lilium castitatis*, la *Myrrha conservans* e la *Palma virens*, il *Puteus signatus* e il *Favus Samsonis*; e continuasi con l'*Hortus conclusus*, il *Ru-*

bus incombustus, l'*Oliva speciosa*, la *Navis abundans*, la *Turris eburnea* e via via, fino a terminare col *Vellus Gedeonis*, il *Thronus Salomonis*, la *Salus infirmorum* e le varie *Reginae*, con la finale apostrofe alla Madre del Dio Redentore.

La raccolta fu stampata in Roma nella solita officina del Coattino, in edizione consistente nei cinque fascicoli delle voci, di formato in 4° piccolo.

DELLI
MADRIGALI
SPIRITVALI
A CINQVE VOCI
DI GIO. PIETRO LVIGI PRENESTINO
Maestro di Cappella di S. Pietro di Roma.
LIBRO SECONDO
CON PRIVILEGIO DEL SOMMO PONTEFICE
CAN- (impresa del tipografo) TO
CON LICENZA DE' SVPERIORI
IN ROMA,
Presso à Francesco Coattino, 1594.

La dedica del lavoro fu offerta alla Granduchessa di Toscana, la giovane Cristina di Lorena, nipote di Caterina de' Medici, regina di Francia, e da pochi anni sposa di Ferdinando I de' Medici. Occorre appena ricordare che Ferdinan-

do, già cardinale diacono e dimorante in Roma, era salito al trono nel 1587 per la morte del fratello, deponendo la porpora e passando poi alle volute nozze. Le feste celebrate in Firenze nel maggio 1589, in occasione del suo matrimonio con Cristina, sono rimaste famose; feste grandiose e numerose, ben note anche ai cultori della storia del melodramma per i cinque celebri intermezzi ideati e diretti da Giovanni de' Bardi dei conti di Vernio e da Emilio de' Cavalieri, ornati di musiche dal Marenzio e dal Malvezzi, e che segnano i primi tentativi di musica applicata alla scena.

La lettera dedicatoria del Palestrina porta la data del 1° gennaio 1594 e non offre alcuna particolarità degna di rilievo dal punto di vista critico o storico:

Alla serenissima Signora Gran Duchessa di Toscana Signora e Padrona Colendissima.

Con l'appresentar à V. Alt. Sereniss. il priego alla B. Vergine, ridotto da me in Musica, stimo io di non porgerle cosa mia, ma solo con honesta introduttione passar alla cognitione di lei: & acquistandomi seco alcun possesso di servitù, dimostrarle parte di quello affetto, che vive in me, ardente verso la sua Regal persona, conforme à gran meriti della Sereniss. sua Famiglia di Lore-

na, & al Ceppo ove Ella è inestata della Sereniss. Casa Medici, vero splendore & ornamento dell'Italia. Così potess'io spiegar al mondo le singulare qualità, che risplendono nel Serenissimo Gran Duca Ferdinando, come meravigliosamente godo della protettione di S. Alt. e con gran ragione spero dalla gran bontà e magnanimità di V. A. di acquistarmi anche di lei il Patrocinio.

Di Roma il primo giorno dell'Anno 1594.

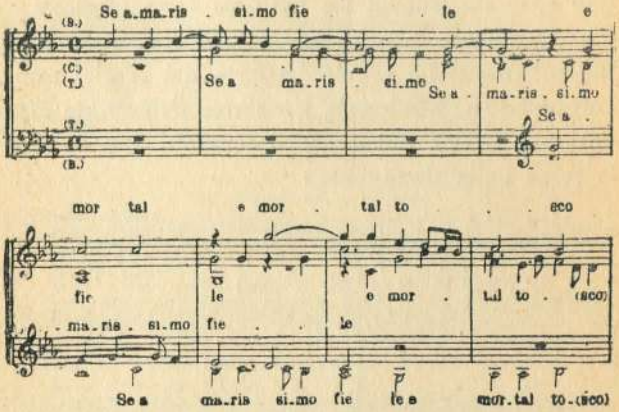
Di V. Alt. Sereniss. Humiliss. & Devotiss. Servo
Giovanni Pierluigi Prenestino.

Questi Madrigali sono composti a 5 voci e quasi sempre per soprano, due contralti, tenore e basso; e soltanto otto di essi si trovano scrittti per soprano, contralto, due tenori e basso; risultano più adatti per essere eseguiti da solisti oppure da un esiguo gruppo di cantori.

Sono dettati in uno stile assai agile, scorrevole, disinvolto, che tempera ed alleggerisce opportunamente la gravità e l'uniformità del testo. Si avvicinano, pel carattere originale e descrittivo, ai Mottetti della Cantica, riuscendo forse ancora più vivi, più insinuanti e più ricchi di fantasia; furono, in ogni modo, giudicati superiori a tutti i precedenti Madrigali del Maestro.

Anche di tale opera è difficile stabilire quali siano i brani migliori; il Padre Martini preferiva

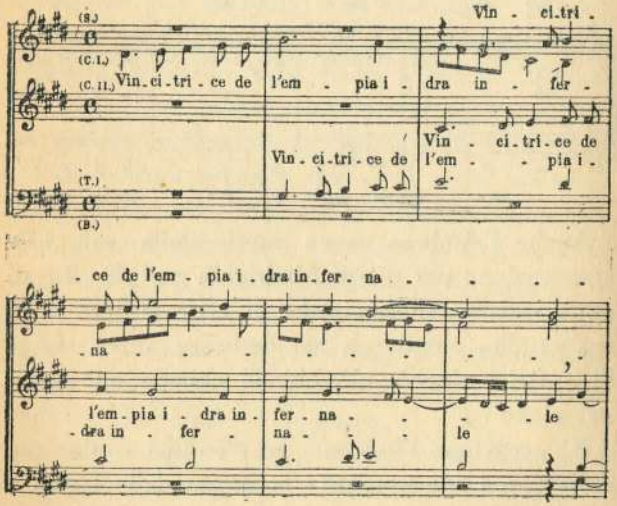
quello *Tu di fortezza torre e torre eburna* (XVII) e il Burney restava compreso di stupore avanti all'altro *Se amarissimo fiele e mortal tosco* (XI), nelquale il Palestrina vuol dare maggior espressione alle parole anche con l'impiego delle dissonanze più dure, come ad esempio quella di settima maggiore:



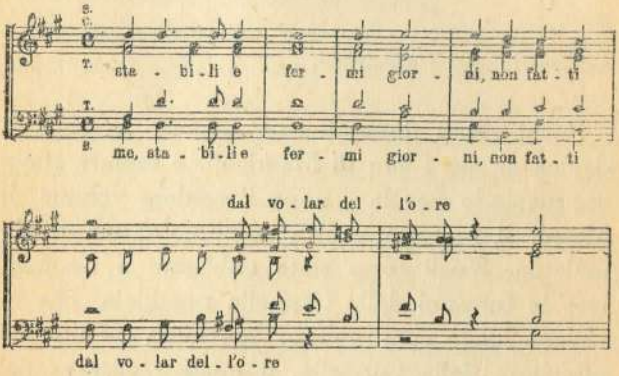
Anche l'Ambros usava parole della più alta ammirazione per questi Madrigali; ma più di tutti entusiasta era il Baini, che ci offre il fiore della sua erudita eloquenza nel dedicare due pagine di enfatici elogi a ciò ch'egli chiama « il canto del cigno ».

E' certo che l'ingegno del Pierluigi rifulge qui nella piena sua potenza: la novità della forma e

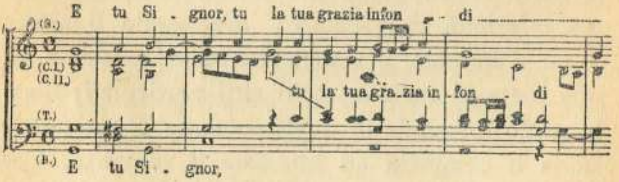
la sua apparente semplicità, la fluidità nel modo col quale si snodano le voci, il frequente caratteristico dialogo che collega le parti o il loro trattenersi su accordi simultanei, le imitazioni scambievoli così spontanee e naturali, il movimento continuo nel ritmo, tutto produce meraviglia. La pronunzia stessa delle parole acquista uno speciale rilievo. Le melodie sono originali e d'invenzione e talvolta presentano una voluta indipendenza dalle regole imposte dai teorici antichi; come nel Madrigale *Vincitrice dell'empia idra infernale* (XIV), nel quale il soggetto attacca sulla terza della dominante:



Il commento del testo è sempre accuratissimo; anche in queste composizioni la figurazione è, all'occorrenza, adattata al senso immediato della parola, più lenta o più veloce a seconda che si debbano cantare o « *gli stabili e fermi giorni* » o il « *volar dell'ore* » :



L'ultimo Madrigale chiude l'ispirato poema musicale con una dolce preghiera : una larga melodia del soprano è armonizzata dalle altre voci...



L'opera non ebbe altre ristampe e dell'unica

edizione sono conosciuti pochissimi esemplari, dei quali appena due si conservano nelle biblioteche d'Italia (Firenze e Bologna).

XVI.

La morte del Palestrina.

Pochi giorni dopo di aver apposto la data di dedica al suo Libro di Madrigali, e mentre stava approntando per la stampa il settimo volume di Messe, il Maestro veniva colpito da una ferale malattia. S'egli fosse stato obbligato a frequentare le funzioni della Cappella pontificia, che avevano luogo ogni giorno, avremmo saputo dal puntatore della Cappella, il quale registrava nel proprio diario le assenze dei cantori, il corso della malattia. Non ci è rimasta, invece, alcuna memoria del tempo sulle cause della morte. Il Baini narra bensì, punto per punto, le fasi dell'ultima infermità del Maestro, precisando il giorno in cui s'ammalò, il genere del male, le ultime parole dette al figlio e molti altri particolari; ma il biografo sospende in quel momento di scrivere la storia e comincia ad intessere il romanzo. Così pure è unicamente parto della sua fantasia il rac-

conto dell'assistenza morale prestata al Palestrina da Filippo Neri in punto di morte; quelle circostanze vanno, se mai, riferite a Giovanni Animuccia, come fu già osservato nel primo Capitolo di questa terza Parte, allorchè si è parlato delle relazioni personali che sarebbero corse tra il mite santo fiorentino e il Pierluigi.

Conviene limitarsi, frattanto, ad esporre quel poco che risulta da documenti sicuri.

L'Altissimo Maestro esalava il grande spirito al mattino di mercoledì 2 febbraio 1594, festa della Purificazione della Vergine, all'età di sessantotto anni. Egli si spegneva nella propria casa al vicolo Armellino, dietro la basilica di San Pietro, vicolo che dalla lunga dimora fattavi dal Palestrina si chiamava allora « del Pelestrino » e conservò quel nome per lunghissimi anni, finchè nel secolo scorso fu cambiato erroneamente in « Perugino ».

Nel diario del puntatore della Cappella pontificia, ch'era il contralto Ippolito Gambocci, si leggono queste parole: « Mercore A dì 2 [febbraio 1594]. Questa mattina il Sig. Giovanni Pierloisci eccellentissimo musico nostro compagno et mastro di Cappella in San Pietro passò di questa a miglior vita... ». L'annunzio della morte fu riportato anche negli *Avvisi di Roma* (5 febbraio). Nel libro delle quietanze della Cappella giulia si

trova annotato: « *Joannes Praenestinus obiit 2 februarij et sepultus in basilica nostra* », e dal registro stesso risulta che Iginio, il quale aveva ritirato, a nome del padre, lo stipendio di gennaio, riscosse anche quello del mese di febbraio.

Era tale la notorietà del Maestro e così diffusa la fama di uomo celebre da lui goduta, che la luttuosa notizia si sparse in un momento per tutta la città, cosa mirabile in quei tempi in cui non esisteva alcun mezzo rapido di comunicazione; e all'accompagno funebre, ch'ebbe luogo al tramonto dello stesso giorno, accorsero non solo tutti i musici di Roma, ma prese parte una gran moltitudine di popolo, desideroso di rendere l'ultimo deferente omaggio al grande artista scomparso.

Lo stesso Gambocci, proseguendo nell'annotazione del suo diario, aggiungeva infatti: « A 24 hore [il Pierluigi] fu portato in detta chiesa [di San Pietro] accompagnato non solo da tutti li musici di Roma, ma anco da una multitudine de populo, et secondo il nostro solito conforme alle nostre costitutioni, cantammo il responsorio *Libera me Domine;* tutti li nostri compagni furno presenti eccetto il sig. Alesandro Merlo et il sig Francesco Soto ». I quali erano pensionati e probabilmente indisposti.

Anche il monaco lorenese Melchiorre Major,

di cui s'è parlato nel primo capitolo della prima Parte, autore di un elogio funebre del Pierluigi che si riporterà qui appresso, affermava che la salma fu trasportata « *maxima cum pompa funerali* » e seguìta da « *magna cantorum comitante caterva* ».

I cantori pontificii che seguirono il feretro erano ventiquattro: gli eunuchi Bartolomucci, de Santos, Vasquez, de Montoya e Spinoza, i contralti Gambocci, Agostino Martini, i due Crescenzi, Benigni, Manni e Conforti,i tenori Ameyden, Musatti, G. Maria Nanino, Crivelli, Orfei, Bianchi e Griffi, i bassi de Magistris, G. B. Martini, Facconi, Malvezzi e Ugerio. Saranno stati presenti i venti cantori della Cappella giulia, tra i quali il basso Pietrasanta, il tenore Pettorini e il soprano Fabio Costantini; quelli della Lateranense col direttore Dragoni, allievo del Pierluigi; quelli della Liberiana con Annibale Stabile; quelli di San Luigi de' francesi col loro maestro G. Bernardino Nanino; di S. Lorenzo e Damaso; di Santa Maria in Trastevere; di Santo Spirito in Sassia; di Santa Maria ai Monti con Girolamo Boschetti; i musici di Castel Sant'Angelo e di Campidoglio; e quanti rinomati musicisti contava allora Roma, Luca Marenzio, Francesco Soriano, gli organisti Paolo Quagliati e Giovanni Sormani, Felice Anerio, maestro del Collegio inglese, Rug-

gero Giovannelli, maestro del Collegio germanico...

Il corpo del Pierluigi non fu collocato in una tomba speciale, ma fu calato nella sepoltura comune della basilica, dove si inumavano tutti gli abitanti della parrocchia di San Pietro. Per essere più esatti diremo che le sepolture erano due: quella posta nel pavimento della cappella della Madonna della Febbre, e quella, più frequentemente usata, chiamata della « *Cappella nuova* ». Il Pierluigi fu deposto in quest'ultima, dove riposavano già tutte le persone della sua famiglia, come si legge nell'atto di morte registrato nei libri della parrocchia (*Lib. III Mort. a c.* 169 *v.*).

Dove fosse questa « *cappella nuova* », nella cui tomba si cominciò ad inumare — si noti — soltanto dall'ottobre del 1568, non è ancora sicuramente accertato. Il Baini afferma che bisogna identificarla con quella, antichissima, dei Santi Simone e Giuda della vecchia basilica, e che poteva chiamarsi « nuova » per essere stata risarcita al tempo di Paolo III Farnese (1534-1549). Anzitutto questa non era una cappella, ma un semplice altare, collocato tra due colonne della navata centrale; e poi perchè vi si sarebbe co-

minciato a seppellire solo dopo venti anni? Credo piuttosto che per « *cappella nuova* » debba intendersi quella oggi detta « *gregoriana* », la prima eretta nella moderna basilica, cominciata a costruire probabilmente sotto Pio V (1566-1572), e chiamata gregoriana appunto perchè fu ultimata dal successore Gregorio XIII, che la « nobilitò » coi marmi del pavimento, con gli stucchi dorati delle volte e con la speciale cupola.

Ed è significativo il fatto che la messa di requie che i cantori pontificii usavano cantare in suffragio dei loro compagni defunti, recandosi ogni volta nelle chiese dove questi erano stati sepolti, fu, per il Palestrina, celebrata proprio *nella cappella gregoriana!*

L'elogio funebre del Pierluigi più volte citato e pubblicato dall'Haberl nel 1884 (*Opera omnia*, vol. XVI), si legge nel foglio di guardia del volume 245 dell'archivio della Cappella pontificia, che è la parte del tenore di una collezione di Mottetti del de Sermisy, del Certon e del Lupi (Parigi, 1542); raccolta appartenuta al cardinale Truchsess von Waldburg e comprata nel 1573, per tre scudi, dopo la morte del prelato, dall'autore stesso di quell'elogio, il lorenese Melchiorre Major (1539-1615). E' appunto il Major, il quale era impiegato presso la Cancelleria apostolica, che ci ha palesato l'età precisa del Maestro quan-

do si spense. Bisogna però osservare, senza peraltro mettere in dubbio l'esattezza di quell'indicazione, che il Major deve aver composto quell'elogio alcuni anni dopo la morte del Palestrina; perchè, trascrivendolo, egli segnò dapprima « *anno virginei partus* 1594, *sedente Systo P. P. V°* », e poi corresse « *sedente Clemente P. P. VIII* »; errore che certamente non gli sarebbe sfuggito dalla penna, se egli avesse scritto quelle parole nel medesimo anno 1594. A ciò si aggiunga il fatto che il Major adopera molte parole e frasi che si leggono nella dedica del nono libro di Messe postume, stampato a Venezia con la data del 20 febbraio 1600 *.

Farò notare inoltre che l'ultimo brano *O mors inevitabilis* è ricavato dal testo di una lamentazione e di due monodie composte in morte di Josquin des Prés, musicate da Girolamo Vinders, Benedetto Ducis e Nicolò Gombert * *, e pubblicate in Anversa nel 1545 dal Susato, insieme con

* Nella detta dedicatoria si legge infatti: « *Quaedam Missae suavi jam modulamine compositae a J. P. Praenestini*, nunquam interiturae memoriae ac in exornandis Ecclesiae verbis *musicali*, quo excellebat metro, celeberrimo ».

** Il testo della Lamentazione del Vinders dice così: « *O mors inevitabilis, mors amara, mors crudelis Josquin de Prés dum necasti, illum nobis abstulisti, qui suam per harmoniam illustravit ecclesiam. Propterea tu Musice dic: requiescat in pace. Amen* ».

La seconda parte della monodia, musicata sopra uguali

le ventiquattro canzoni che formano il settimo libro delle opere di quel compositore.

Joannes Petrus Aloysius Prenestinus in Basilica Vaticana Musicae prefectus nunquam interiturae memoriae est qui patrum nostrorum etate floruit primusque qui in exornandis ecclesie verbis tam in Missis quam motettis Musicali quo excellebat metro celeberrimus fuit. Secutus est autem in primis eam Simphoniae rationem que sensim in animos influat, eosque in omnes habituum et affectuum formas vertat, hoc est que animos iacentes extollat, iratos placet, moestos exhilaret.

Habuit enim vir ille omnes omnium modulationum et cantuum ideas in animo impressas atque insculptas. Nulla tarda, nulla sonorum convenientia gravis, nulla acuta, nulla subtilis et limata, nulla popularis et vulgi auribus accommodata, nulla celer, nulla exilis et nuda, nulla plena et numerosa se excogitari potest, que non sit ab eo tentata, confecta et absoluta. Cum igitur hec omnia Musicae munera nemo his temporibus melius prenestino nostro prestiterit, Jure optimo Musicae parentem, ut homerum poeticae possumus nominare.

parole, dal Ducis e dal Gombert, comincia: « *Severa mors et improba, Quae templa dulcibus sonis Privas, et aulas principum...* ».

Moritur mense februarij die purificationis beate Mariae virginis Anno virginei partus 1594. *Sedente Clemente PP. VIII° Fuit sepultus in dicta Basilica maxima cum pompa funerali et magna cantorum comitante caterva et qui vidit hec scripsit Melchior Major. Vixit annis Lxviij.*

Ut re mi fa sol la ascendunt, sic pervia coelos
Transcendit volitans nomen ad astra tuum
o Prenestine

O mors inevitabilis, mors Amara et improba, Mors crudelis, que templa dulcibus sonis privas et aulas principum, prenestinum dum necasti, illum nobis abstulisti, qui suam per armoniam illustravit ecclesiam. Propterea tu Musicae dic requiescat in pace.

Dodici giorni dopo la morte del Palestrina, ossia il lunedì 14 febbraio, i ventiquattro cantori pontificii di cui indicammo i nomi, si recarono in San Pietro per suffragare l'anima del loro illustre compagno e cantarono la messa *da requiem* nella cappella gregoriana; furono assenti soltanto i due pensionati Merlo e Soto. A proposito di quest'ultimo ci sia permesso di narrare — tanto per lumeggiare l'ambiente — che egli non mancò di protestare perchè la tenue somma destinata quale re-

galia ai cantori in occasione della mesta cerimonia, era stata divisa soltanto tra i presenti!

Arduo compito fu, per il Capitolo della basilica vaticana, quello di scegliere un degno successore al Palestrina per la direzione della Cappella giulia. Dei due concorrenti più ragguardevoli, il Dragoni e il Giovannelli, la maggioranza dei canonici si era manifestata a favore del primo, ch'era maestro in San Giovanni in Laterano e allievo del Pierluigi; ma si finì poi per rimettere la decisione definitiva al Prefetto della musica, mons. Didaco de Campo Maiori, il quale infatti preferì il Giovannelli. Il rinomato compositore veliterno assunse la carica il 15 marzo e la conservò per cinque anni, finchè il 7 aprile 1599 non ottenne di passare tra i cantori pontificii *.

Il posto di compositore della Cappella pontificia fu assegnato, col 1 aprile, per ordine del papa e certo per volontà del cardinal nepote Pietro Aldobrandini, a Felice Anerio, maestro del Collegio in-

* Ruggero Giovannelli (Velletri, circa 1560 — Roma, 7 gennaio 1625) era stato maestro in S. Luigi dei francesi (1583-91) e poi al Collegio germanico (1591-94). Tra le sue composizioni di genere sacro ebbe rinomanza la Messa a 8 voci *Vestiva i colli*, elaborata su temi presi dal noto madrigale del Pierluigi.

glese e che da giovinetto era stato per alcuni anni alle dipendenze del Pierluigi come soprano della Cappella giulia *. Il Collegio dei cantori fu obbligato ad accordare il proprio consenso per quella nomina; cosa che non aveva voluto fare, in passato, per il Palestrina, e che compì certo a malincuore! Sta in fatto che, alla morte dell'Anerio (settembre 1614), il Collegio ottenne che il posto di compositore non fosse più conferito ad alcuno e che lo stipendio inerente si destinasse a mantenere un cantore effettivo.

XVII.

Opere postume.

La morte sorprese il Pierluigi mentre era intento alla preparazione del Settimo volume di Messe e l'opera uscì quindi per le cure del figlio Iginio (nella solita forma delle parti separate di canto) con la data del 1 marzo, alla distanza di appena tre mesi dalla pubblicazione del Sesto libro.

* Felice di Maurizio Anerio, già cantore della Cappella giulia (1575-79) e poi in S. Luigi dei francesi (1579-80), era maestro dal 1585 nel Collegio inglese. Si vantava allievo di G. M. Nanino quando pubblicò il suo primo Libro di canzonette (1586).

MISSAE QVINQVE
QVATVOR AC QVINQVE
VOCIBVS CONCINENDAE.
AVCTORE
JOAN. PETRO ALOYSIO PRAENESTINO
Sacrosanctae Basilicae Vaticanae Capellae
Magistro
nunc denuo in lucem aeditae.
LIBER SEPTIMVS
CAN (stemma di Clemente VIII) TVS
SVPERIORVM PERMISSV
ROMAE.
Apud Franciscum Coattinum 1594.

Il volume fu dedicato questa volta al pontefice regnante, che aveva mostrato d'interessarsi alla sorte delle opere lasciate dal Maestro. Clemente VIII — nel giorno anniversario della sua coronazione, una settimana appunto dopo la morte del Palestrina — ricevendo i cantori pontificii, i quali avevano eseguito la messa al mattino e alcuni mottetti durante il desinare, s'era dapprima lamentato di non aver ben compreso le parole di un Mottetto (era di G. M. Nanino) ed aveva poi domandato a chi erano restate le opere del Palestrina; saputo che si conservavano dal figlio, affermò che « voleva dar ordine che fussero di novo stampate e quelle anco che non erano in

luce, per utile delle chiese ».

La cosa dovette pervenire ben presto a cognizione d'Iginio, che nelle intenzioni di Clemente VIII trovava la possibilità di adempiere quanto il padre, negli ultimi momenti, gli aveva caldamente raccomandato. Ed egli procura di non lasciar cadere il pensiero del sovrano. Nella lettera dedicatoria del volume, dopo aver detto che il proprio genitore aveva consumato i quasi settant'anni della sua vita (e ciò corrisponde benissimo ai sessantotto anni assegnati dal Major) nel porre in musica le lodi del Signore e aver rammentato i lavori da lui scritti per il servizio della Cappella papale, afferma che il padre gli aveva commesso, per il bene pubblico, di dare in luce le numerose composizioni, attinenti al culto, restate inedite. Iginio narra di aver compiuto l'edizione del presente libro, cominciata dal Maestro; e promette di apprestare la stampa delle altre opere, purchè glielo permettano i tenui mezzi di cui disponeva. Egli però faceva affidamento nel largo aiuto del pontefice, che non poteva mancare, data la sua grande generosità, in vista dei meriti non esigui dell'estinto e nell'interesse del pubblico bene, che il pontefice stesso mostrava di avere tanto a cuore.

S. D. N. CLEMENTE VIII. PONT. OPT. MAX.

Ioannes PetrAloysius Praenestinus, Pater meus, septuaginta fere vitae suae annos in Dei laudibus componendis consumens, praesertim in iis, quae in Summorum Pontificum Cappella concinuntur, proximis hisce diebus ad veram, ut spero, caelestis Regni harmoniae dulcedinem a Deo vocatus, in ipso mortis limine, quae ad Divinam gloriam conscripserat, mihi relinquens, ea ut, bono publico, publica esse vellem, mandavit. Hanc ego Patris piam voluntatem secutus, Septimum Missarum Librum, eo vivente, excudi coeptum a me perfectum, Sanctitati Vestrae nunc offero; mox reliqua, quae multa apud me sunt, in dies emissurus, modo per virium mearum tenuitatem id mihi praestare liceat. Licebit autem, ut spero, ob Tuam, Beatissime Pater, benignitatem: quae cum in omnes maxima sit, non est, cur ego, sive Patris mei fortasse non exigua merita, sive bonum publicum, quod Sanctitati Vestrae praecipue curae semper fuit, spectem, non omnia summa mihi polliceri jure optimo debeam. Deus Opt. Max. Sanctitati Vestrae felicia omnia concedat.

Romae Kal. Mart. M.DXCIV.

Sanctitatis Vestrae humillimus servus
Hyginius PetrAloysius.

Ma l'aiuto di Clemente VIII si risolse poi soltanto in una elargizione di cento scudi, concessa con chirografo del 19 marzo (Arch. di Stato in Roma, *Mand. segr.* 1594, c. 69).

Il settimo libro, come il precedente, contiene cinque Messe: tre a 4 e due a 5 voci.

Quelle a 4 voci (soprano, contralto, tenore e basso) portano per titoli *Ave Maria, Sanctorum meritis* ed *Emendemus;* per la prima l'autore si è servito di tre temi ricavati dalla melodia gregoriana della seconda antifona del vespro dell'Annunciazione, che è nel I modo (dorico); per la seconda Messa ha diviso in sei parti la cantilena dell'Inno dei Martiri (III modo, frigio); per la terza ha adoperato un responsorio del giorno delle Ceneri, nella tonalità ipodorica. Gli ultimi *Agnus Dei* sono tutti a cinque voci, con la parte aggiunta di un altro tenore, e furono lavorati con l'artificio del canone. La più facile può considerarsi la terza Messa, mentre più popolare delle altre divenne quella *Sanctorum meritis,* di stile grandioso e brillante e di una perenne freschezza.

Le due Messe a cinque voci (soprano, contralto, due tenori e basso) sono *Sacerdos et Pontifex,* basata su quattro temi ricavati da un'antifona in II tono del vespro dei Confessori, composizione espressiva, viva e variata nelle modulazioni, e *Tu es Pastor ovium;* la quale, come il Mottetto

omonimo, si fonda sull'antifona del primo vespro della festa di San Pietro (in modo dorico). Questa Messa trovavasi già trascritta nel codice 78 della Cappella pontificia, compilato al tempo di Sisto V; l'aspro giudizio che ne dava il Baini fu temperato dall'Ambros e dall'Haberl. Giusta la consuetudine, alcuni brani del *Credo*, del *Sanctus* e il *Benedictus*, sono diminuiti di una o più voci, mentre gli *Agnus Dei* di chiusa vengono ampliati con un secondo soprano o un secondo contralto.

Dell'edizione originale, i quattro esemplari registrati nelle bibliografie sono quasi tutti scompleti, come quello di Bologna, l'unico rimasto in Italia.

Una prima ristampa si ebbe l'anno seguente 1595 dallo stesso Coattino, con l'aggiunta della Messa a 6 voci *Ad beneplacitum*, cioè quella medesima la quale, col titolo *Illumina oculos meos*, fa parte del gruppo di tre presentate dal Pierluigi alla commissione dei cardinali del 1565, come fu detto nel capitolo XI della prima Parte, e trascritte nel noto codice pontificio 22.

Una seconda e una terza ristampa — oggi estremamente rare — si ebbero nel 1605, per Angelo Gardano, e nel 1609, *in-folio* grande, per gli eredi di Girolamo Scotto, ambedue con l'aggiunta della detta messa a 6 voci; la quale figura anche

nel decimo Libro di Messe inedite, uscito già nel 1600.

La morte del Pierluigi troncò pure il compimento di un lavoro che avrebbe certamente aggiunto un altro titolo d'onore alla sua fama. Si trattava della pubblicazione di quei libri di canto liturgico, la revisione dei quali gli era stata affidata, insieme ad Annibale Zoilo, per mandato di Gregorio XIII, come s'è detto a lungo nel capitolo ottavo della seconda Parte.

Com'è noto, G. B. Raimondi e Leonardo Parasoli avevano trovato il sistema di stampare in grandi caratteri i libri di canto gregoriano e ne avevano ottenuto la privativa per quindici anni da Clemente VIII con Breve del 16 settembre 1593, nel quale, al posto del Raimondi fu fatto figurare, per speciali ragioni, Silvio Valesio. A queste tre persone, riunite in società, si aggiunse subito un tal Pietro Valentini.

Il Raimondi si rivolse quindi al Palestrina per avere il lavoro fatto in passato sui libri corali, offrendogli mille scudi di compenso. Il Palestrina avrebbe dovuto consegnare la parte da lui già corretta (il *Proprium de tempore* del Graduale) e preparare in breve tempo il restante del Gradua-

le (il *Sanctuarium*), l'Antifonario e il Salterio. Morto il Palestrina, le trattative furono premurosamente riprese col figlio Iginio; e qui il Raimondi, in un suo ricorso al pontefice, insinua che allora avvenne l'intromissione di un certo frate Adriano, correttore della stamperia vaticana, per cui il prezzo d'acquisto dei due libri del Graduale e dell'Antifonario fu fatto salire alla cospicua somma di 2105 scudi. Un compromesso tra i quattro soci e l'Iginio fu firmato il 14 marzo 1594, ma la vendita e la consegna dei libri ebbe luogo soltanto otto mesi dopo; perchè (dice il Raimondi) l'Iginio e frate Adriano portarono la cosa in lungo per trovare il modo di far accomodare da altri le parti cui il Palestrina non aveva ancora messo mano. Risultò invece in seguito che la parte aggiunta era assai probabilmente il lavoro già preparato dallo Zoilo — morto a Loreto fin dal 1592 — e che era conservato dalla vedova.

Lo strumento di vendita dei libri (ricopiati ambedue dal Pettorini) fu steso il 18 novembre 1594, e in esso si legge che il pagamento sarebbe stato effettuato, pei primi 1105 scudi, dopo un anno o un anno e mezzo, e, per il residuo, nel corso di altri dieci anni, in rate uguali di cento scudi.

Peraltro, secondo una disposizione della Congregazione dei Riti, emanata fin dal 21 gennaio 1594, il manoscritto non poteva darsi alle stampe

senza l'approvazione del giudice competente, il cardinale Del Monte, il quale delegò l'esame di esso ad una commissione di maestri formata da Giovanni M. Nanino, Andrea Dragoni e Giovanni Troiani. Esaminati i due volumi si appurò anzi tutto ch'essi non erano lavoro completo del Palestrina (come invece affermava il venditore), e si trovò inoltre che le parti non rivedute dal Maestro, il *Sanctuarium* e l'Antifonario, erano così piene di errori, sconcordanze e difformità da non potersene permettere la pubblicazione.

Ebbe allora origine il noto processo tra Iginio Pierluigi e il Raimondi e soci, iniziato il 23 agosto 1596; processo che passò per tutti i gradi dei tribunali e si concluse il 29 maggio 1602 con una sentenza della Rota, stesa dal Mellini, portante la rescissione del contratto e la restituzione del manoscritto all'Iginio; e poichè questi non volle riprenderlo, esso fu depositato il 2 ottobre 1602 al Monte di pietà.

Un resoconto dettagliato del processo può leggersi nell'accurata e documentata opera del P. Molitor: qui sia lecito soltanto accennare — per edificazione del lettore — ad un punto dell'interrogatorio del Nanino, quando egli, invitato a manifestare il suo parere sulla valentia del Palestrina, rispose queste testuali parole: « Il Pellestrino io l'ho tenuto per huomo pratico et excellente

nella musica, ma non per primo, nè per secondo, nè per terzo »! *

Con la manifestazione di simili giudizi, espressi da uno dei più eminenti ed influenti cantori pontificii, v'era da sperare poco che il lodevole pensiero di stampare le opere edite ed inedite del Palestrina, sorto nell'animo di Clemente VIII, potesse giungere a concretarsi!

Mancatogli l'alto appoggio per tale pubblicazione, vessato dalle angustie finanziarie e preoccupato per le vicende giudiziarie in cui si trovava impigliato per la restituzione della dote alla matrigna Virgina Dormoli, per la divisione dei beni col socio d'industria delle pelliccerie Annibale Gagliardi e per il processo col Raimondi, Iginio Pierluigi dovè reputarsi fortunato di trovare degli editori che acquistarono le numerose Messe rimaste inedite e si assunsero il carico di darle in luce, compiendosi finalmente l'ultimo voto del grande Maestro. **

Le Messe cedute da Iginio ascesero a trentatre e riempirono sei Libri; e gli editori furono Tibe-

* E più avanti il Nanino aggiungeva: « Se io sia ò non sia tanto valente quanto il Pallestrino et sappia tanto quanto il Pallestrino, io mi rimetto al giudizio delli savii et periti della professione della musica... ».

** Iginio Pierluigi, dopo la morte di sua moglie

rio e Andrea Argenti che non so se appartenevano alla famiglia di quegli Argenti di Roma dimoranti nelle vicinanze della Fontana di Trevi, oppure di quel sac. Matteo Argenti, uno dei Ministri addetti alla Cappella pontificia.

Ma nella trattazione delle pratiche per la cessione devono aver avuto parte certamente i religiosi della Congregazione dei canonici secolari di San Giorgio in Alga di Venezia che stavano, in Roma, nel convento di San Salvatore in Lauro; uno di essi era il P. Ciriaco Argenti, figliastro dell'ex organista della Cappella giulia G. B. Zucchelli « *alias* il Cieco », e stretto congiunto degli editori *. Il priore della comunità di San Salvatore e procuratore generale di tutte le congregazioni, era poi il padovano Silvio Maioli, da venti anni almeno dimorante nel convento stesso, al quale fu dedicato il primo libro della pubblicazione fatta da Tiberio Argenti. Come pure tutti

Virginia Guarnacci (1608), pensò di dedicarsi alla vita sacerdotale e il 17 settembre 1610 divenne canonico della cattedrale di Palestrina. Ma appena tre settimane dopo moriva (9 ottobre), lasciando quattro o cinque figli, tra i quali i maschi Tommaso (sacerdote) e Gregorio, il continuatore della famiglia. La vedova del Maestro, la Dormoli, si spegneva anch'essa nel medesimo anno, in Roma (10 dicembre 1610).

* Tiberio Argenti, nella dedica al P. Zino dell'ultimo libro, accenna alla benevolenza da questi dimostrata verso « i suoi fratelli » (*tuam erga fratres meos non vulgarem benevolentiam*).

i seguenti cinque libri furono dedicati ad altri canonici appartenenti alla medesima corporazione: e cioè al veronese Giovanni Cisani, governatore di Sabbioneta, al riminese P. Vincenzo Sandrinella, al noto P. Daniele Rosa, priore di San Gregorio a Bologna, a G. B. Bordoni, vicario di San Giacomo in Monte Selce e infine al bolognese P. Girolamo Zino, Generale di tutta la Congregazione.

I limiti di tempo in cui furono stampati i sei libri si ricavano dalle date delle lettere dedicatorie, segnate in Venezia il 20 aprile 1599, il 20 febbraio 1599 (*more veneto*, cioè 1600), il 10 marzo e il 10 novembre 1600, il 1 e il 20 aprile 1601. Queste dediche sono tutte firmate da Tiberio Argenti (de Argentis), eccetto quella del terzo libro che porta il nome di Andrea de Agnetis (*sic*). * I primi cinque libri seguono la numerazione già iniziata dall'autore, e sono distinti quindi con l'indicazione di libro ottavo, nono, decimo, undecimo e duodecimo: ognuno di essi, tolto l'undecimo che, di Messe a 5 voci, ne presenta una soltanto, contiene due Messe a 4 voci, due a 5 e due a 6 voci. Il sesto ed ultimo libro, conte-

* La parte del contralto porta il nome di Andrea de Argentis; quelle del soprano, tenore e basso recano il nome di Andrea de Agnetis, probabilmente per errore tipografico.

nente quattro Messe a 8 voci in due cori, non ha l'indicazione del numero progressivo.

Le Messe a quattro voci sono le seguenti: *Quem dicunt homines; Dum esset summus Pontifex; Ave Regina caelorum; Veni sponsa Christi; In illo tempore,* alquanto artificiosa; *Già fu chi m'ebbe cara,* lavoro giovanile con temi presi dal madrigale dello stesso Pierluigi (1555); *Descendit Angelus Domini; Regina caeli* e *O Rex gloriae,* ricavata dal mottetto contenuto nel primo libro del 1563.

Tra le Messe a cinque voci sono da annoverarsi le più ispirate opere del Pierluigi, come quelle *O admirabile commercium,* elaborata sul Mottetto di egual testo (1569), armonica, grandiosa, di una freschezza perenne; e *Ascendo ad Patrem,* di una bellezza ancora più elevata. Le altre sono *Sine nomine, Petra sancta, O Virgo simul et Mater,* di stile artificioso, *Memor esto, Regina caeli* e quelle basate su temi presi da Madrigali, come *Vestiva i colli,* di un tipo di particolare vivacità, *Quando lieta sperai* e *Qual'è il più grand'Amor,* lavori giovanili e ricavati da composizioni profane del Pierluigi, di cui le ultime due restano però tuttora sconosciute.

Le dieci Messe a sei voci sono *Dum complerentur,* dal Mottetto simile (1569), che il Baini a ragione giudica per un vero prototipo di bel-

lezza e di sublimità; *Sacerdotes Domini*, lavorata da principio a fine (eccettuati il *Crucifixus*, a 4 voci, e il *Benedictus* a 4 voci bianche) sopra un canone « *Tres in unum* » con due risoluzioni, sforzo prodigioso dell'arte unita al genio; *In Te Domine speravi*, *Quinti toni* e *Tu es Petrus*, anch'esse bellissime; *Te Deum laudamus* e *Viri Galilaei*, già ricopiate fin dal 1585 nel codice 32 della Cappella pontificia; quella *Illumina oculos meos* (*Ad beneplacitum*), cui si è più volte accennato (1565), e infine *Octavi toni* e *Alma Redemptoris Mater*.

Le Messe a 8 voci in due cori dell'ultimo libro — stampato questo nell'officina di Ricciardo Amadino, a differenza dei precedenti che uscirono tutti dalla stamperia degli eredi di Girolamo Scotto — sono elaborate su temi presi dai mottetti a 8 voci di cui portano il titolo: esse non erano tutte inedite, perchè quella *Confitebor tibi Domine* si trovava in commercio già dal 1585. Oltre questa, le più ricche di pregi sono *Laudate Dominum* e *Hodie Christus natus est*, la quale ha una disposizione diversa delle voci, nei due gruppi corali, tali da produrre i più svariati effetti fonici. Il mottetto da cui fu ispirata la quarta Messa *Fratres ego* fu reso noto poi dal Costantini nel 1611.

Con la raccolta curata dagli Argenti, divenuta

oggi estremamente rara, non si esaurirono le Messe inedite lasciate dal Palestrina; ne restavano ancora quattordici, a 4, 5 e 6 voci, trascritte nei codici vaticani. Un ingente numero di Mottetti, da 4 a 12 voci, con altre composizioni sacre di diverso genere, rimasero del pari celate negli archivi musicali di Roma.

Nei primi anni seguenti alla morte del Pierluigi furono resi noti sei nuovi Mottetti a 4 e 5 voci, contenuti in un volume « *Responsoria, Antiphonae et Hymni* », di Giovanni Matelart, allora maestro in San Lorenzo e Damaso, stampato in Roma nel 1596 da Nicolò Mutii, e due Madrigali a 5 voci, *Donna presso al cui viso* e *Non fu già suon di tromba*, inseriti nella « *Vittoria amorosa* », uscita nel medesimo anno a Venezia (Vincenti).

Per tutto il secolo XVII, tolte le varie ristampe di libri già editi in vita del Pierluigi, non si trovano che il Mottetto *Fratres ego enim accepi*, a 8 voci, pubblicato in Strasburgo nella raccolta dello Schaedaeus (1611), con altri quattro Mottetti, pure a 8 voci — *Caro mea, Hic est panis*, il medesimo *Fratres ego*, e *Sub tuum praesidium* — le *Litanie*, sempre a 8 voci, pubblicati da Fabio Costantini nel 1614 e nel 1620.

Ricordare tutte le varie edizioni che dalla fine del '500 ai giorni nostri furono fatte delle compo-

sizioni del Maestro, non è cosa agevole. Si deve intanto far rilevare che, trascorso il lungo periodo durante il quale l'arte melodrammatica ebbe il predominio, il fulgido risveglio per gli studi palestriniani, prodottosi nel secolo passato, si deve all'opera indefessa del Baini, il vero apostolo del Palestrina, e alla fervida propaganda da lui promossa in suo onore *: il ritorno alle pure forme della polifonia vocale sacra preparava efficacemente il terreno per la riforma, riconosciuta ormai necessaria, della musica di chiesa.

Il Martini, il Paolucci ed altri avevano già inserito, nei loro trattati di composizione, alcuni frammenti di Messe e di Mottetti del Pierluigi.

* Giuseppe Baini nacque in Roma il 21 ottobre 1775, originario di Venezia, ove un suo zio, Lorenzo Baini, s'era fatto già apprezzare come compositore. Aggregato alla Cappella pontificia nel 1793 in qualità di cantore basso, per la sua estesa e poderosa voce, ne fu in seguito direttore e scrisse parecchie composizioni, le quali gli valsero la fama di sapiente contrappuntista. Preso di ammirazione sconfinata pel Palestrina, egli, a partire dal 1820, dedicò completamente la sua vita e le sue sostanze allo scopo di pubblicarne tutte le opere musicali; e se la nobile e coraggiosa iniziativa non ebbe esito felice, servì nondimeno di eccitamento prima all'Alfieri, poi al Proske e all'Haberl. Intanto il Baini riusciva a dare in luce, nel 1828, la poderosa biografia del Compositore; magistrale lavoro pubblicato a tutte sue spese e senza alcun appoggio. Opera oggi di scarso pregio per la parte biografica, ma di alto valore per la parte critica e bibliografica che riflette la scuola romana. Egli moriva il 21 maggio 1844, lasciando tutti i suoi libri alla biblioteca Casanatense.

Lo Choron, pubblicava, nel 1808 e nel 1809, lo *Stabat Mater* a due cori e la Messa *Ad fugam*. Il Proske includeva nella sua « *Musica divina* » sei Messe a 4, 5 e 6 voci, *Brevis*, *Aeterna Christi munera*, *Iste confessor*, *Dies sanctificatus*, *Ascendo ad Patrem* e *Tu es Petrus;* e nel « *Selectus novus Missarum* » due altre, *Veni sponsa Christi* ed *Assumpta es Maria*, a 6 voci.

Fra le prime ristampe della *Papae Marcelli* devono essere menzionate quelle della Casa Ricordi di Milano, del 1847 (in-4) e del 1878 (in-8); quella di Carlo Proske, del 1850 (Magonza), le due della Casa Novello di Londra, alle quali sono aggiunti alcuni segni di espressione, e quella della Società di musica vocale di Parigi.

Ma nella prima metà dello scorso secolo aveva già avuto luogo un'importante edizione delle opere del sommo musicista, per cura del sacerdote Pietro Alfieri *. Dal 1841 al 1846 egli pub-

* Pietro Alfieri, nato in Roma nel 1801, fu ingegno fervido, colto ed operoso. Allievo del Seminario Romano e poi sacerdote, volle dedicarsi tutto alla musica sacra e divenne compositore: appassionato cultore dei classici della polifonia, scrisse e tradusse varie opere didattiche e memorie storiche.

Pensiero costante ed assillante dell'Alfieri fu la ristorazione del canto gregoriano; che l'impresa fosse necessaria lo dimostra il fatto ch'essa fu poi condotta a termine ai nostri giorni. Ma la riforma ch'egli proponeva non poggiava su base scientifica, e per questo forse la sua idea

blicò in sette volumi, stampati in litografia, quanto potè radunare « con indicibili fatiche » dagli archivi romani di composizioni palestriniane; e cioè nove Messe, tra le quali una a 8 voci (vol. I, 1841); cinquantaquattro Mottetti, compresivi quelli della Cantica (vol. II); cinquanta Inni (vol. III); le Lamentazioni (vol. IV, 1843); i sessantotto Offertori (vol. V, 1845); altri Mottetti, Responsori, Sequenze, tra cui lo *Stabat Mater* a due cori, Antifone e Salmi da 6 a 8 voci (vol. VI, 1845); e finalmente altri Mottetti ancora, Salmi e Inni da 4 a 12 voci, compreso lo *Stabat Mater* a tre cori, e tutti i *Magnificat* (vol. VII, 1846).

Questa doviziosa raccolta, sebbene ragguardevole, era però ben lontana dal rispondere alle esigenze della critica moderna. Già il Baini, dopo aver passato tutta la vita nel raccogliere e mettere in partitura le opere del Pierluigi, aveva tentato di condurne a termine un'edizione completa, ed erasi fatto, fino dal 1821, promotore di una sottoscrizione per assicurarsi i fondi necessari ad una così grande impresa; il programma fu mandato in Francia, ma l'idea trovò allora pochissimo appoggio, perchè nel 1838 il numero dei sottoscrittori non saliva che a diciassette persone!

fu osteggiata e non ebbe effetto. Se ne accorò tanto che vi perdette la ragione; e fuori di senno morì, in patria, nel 1863.

Grazie però all'appoggio dell'ambasciatore di Prussia presso la Santa Sede, Carlo Bunsen, gli editori Breitkopf e Haertel di Lipsia furono incaricati di assumerne la stampa; la corrispondenza fra questi editori ed il Baini durò fino al 1841; si fecero vari progetti, fra i quali quello di pubblicare in sei anni tutte le opere, in trentasei volumi, da venti a quaranta fogli ciascuno, in 4-grande; ma anche questa volta l'affare rimase sospeso. Un eguale tentativo fallì col Proske di Ratisbona.

Il Baini moriva intanto nel 1844 e l'idea restava inattuata. Dopo venti anni circa Teodoro de Witt, che aveva raccolto in Italia un ricco materiale, stava, con l'appoggio del governo prussiano, per realizzare il vasto progetto, quando anche quel compositore fu immaturamente colto dalla morte.

Gli editori Breitkopf e Haertel avevano frattanto a loro disposizione tanto materiale da poterne riempire nove volumi. Tre preparati da J. R. Rauch, coi manoscritti lasciati dal de Witt, cinque da F. Espagne e uno da Fr. Commer. Ma la pubblicazione non sarebbe stata felicemente condotta a termine, se il dottor F. S. Haberl non avesse dedicato tutte le sue forze a tale intrapresa (dal 1867) non risparmiando viaggi e fatiche, e sfidando numerose difficoltà che ad ogni

momento gli si paravano innanzi. Egli divisò fin dal 1878 di condurre a termine, per il terzo centenario della morte del Pierluigi, questa edizione di *tutte* le opere di lui, raccogliendo trecento sottoscrittori e dividendo il lavoro in trenta volumi. La magnifica raccolta, il più solenne monumento eretto alla gloria del Palestrina, è ormai da tempo compiuta nei suoi trentatre volumi. Le singole prefazioni di ogni libro costituiscono già per sè stesse un dotto commento storico e critico della vita del Maestro. *

Il contenuto dell'edizione è il seguente:

Volumi I a VII (1881)

Mottetti, da 4 a 12 voci (326 composizioni) (74 a quattro voci; 137 a cinque; 48 a sei; 3 a sette; 60 a otto; 4 a dodici voci).

Vol. VIII (1881)

Inni a quattro voci (45 comp.).

* Francesco Saverio Haberl nacque il 12 aprile 1840 a Oberellenbach (Baviera) e divenne sacerdote nel 1862. Fu maestro-organista in S. Maria dell'Anima a Roma (1867-70), poi maestro del duomo di Ratisbona (1871-82); quivi fondò la rinomata scuola di musica sacra, dove andarono a perfezionarsi anche parecchi compositori del nostro paese (Perosi, Tebaldini, Cicognani, Thermignon, Pagella). Fu nel 1879 ch'egli fondò il *Palestrina-Verein* per la pubblicazione delle Opere complete del Pierluigi, e l'associazione radunò centinaia di sottoscrittori da per tutto fuorchè in Italia (fino al 1900 gli associati italiani erano *sette*). Morì il 5 settembre 1910, senza aver mai ottenuto dalla patria del Palestrina il più modesto segno di riconoscenza per l'opera monumentale da lui compiuta.

Vol. IX (1881)

Offertori a cinque voci (68 comp.).

Volumi X a XXIV (1880-90)

Messe, da 4 a 8 voci (93 composizioni) (39 a quattro voci; 28 a cinque; 21 a sei, 5 a otto voci).

Vol. XXV (1888)

Lamentazioni, da 4 a 8 voci (36 comp.).

Vol. XXVI (1886)

Litanie, da 4 a 8 voci (12); Salmi a dodici voci (4); Mottetti a dodici voci (3).

Vol. XXVII (1885)

Magnificat, da 4 a 8 voci (35 comp.).

Vol. XXVIII e XXIX (1883-84)

Madrigali, da tre a sei voci (152 comp.) (2 a tre voci; 61 a quattro; 88 a cinque; 1 a sei voci).

Vol. XXX a XXXII (1891-92)

Appendice di 33 Madrigali (uno a tre voci; 25 a quattro, 7 a cinque voci) e di opere sacre, da fonti edite ed inedite; opere dubbie (totale di 172 composizioni, compresi due Messe a 5 e 6 voci, otto Ricercari per organo e undici esercizi sopra la scala).

Vol. XXXIII (1907)

Supplemento e Indici (totale generale 950 composizioni).

XVIII.

Le idealità del Palestrina.

Il Baini, analizzando con amorosa devozione tutte le opere ch'egli trovò del Palestrina, vuol riconoscere nel Maestro nientemeno che dieci stili o maniere; dal primo, ch'è artificioso, frutto di studio e di sforzo, all'ultimo ch'è spontaneo, chiaro, ora pieno di dolcezza, ora ricco di forza e di grandiosità, trasparente per la sua difficile facilità.

Ma ciò non è che la naturale evoluzione del Genio, che sa spezzare le catene della teorica e del calcolo, e, lasciando in libertà la fantasia, sale di continuo verso l'infinito; che irrealizza ogni passione; che, padrone della materia, sa plasmarla a sua intenzione; che può tradurre in note i capolavori del Beato Angelico o di Michelangelo; che si esalta nella mistica estasi, e, lontano dall'esaurirsi nell'incessante produzione, trova ogni giorno nuove forme, nuovi impasti, nuovi colori, procrea ogni giorno visioni sempre più perfette.

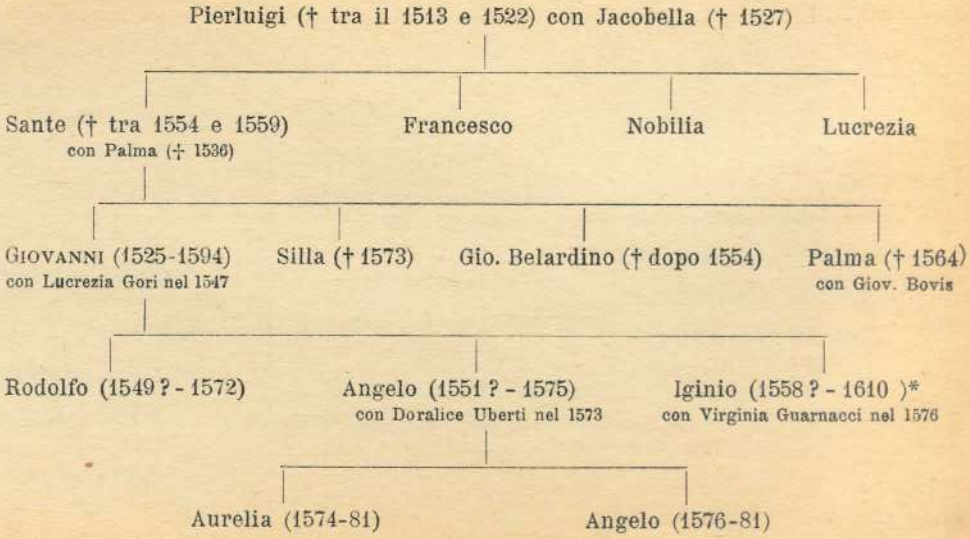
Il Palestrina fu detto riformatore della musica; e lo fu veramente senza distruggere la tradizione, servendosi anzi dei mezzi trasmessigli dal

passato, senza cercare vie inesplorate nelle forme esteriori. Fu riformatore dello spirito intimo dell'arte, penetrando nei più profondi recessi dell'organismo di essa, per trasfigurarla e nobilitarla, esaltandone le recondite bellezze ideali.

Le sue immortali creazioni, arte purissima al di fuori del tempo e dell'umanità, mostrarono come la musica avesse il potere di assurgere ai supremi ideali e incarnarli nelle sue forme incorporee e fantasiose. Le sue polifonie ci avvolgono nell'etere di un mondo ultrasensibile; poichè quei suoni di una potenza arcana, investono l'anima con le loro vibrazioni e la trasportano nelle regioni sublimi della vera poesia.

Come il Palestrina è il più grande Musicista d'Italia e fu il più grande nel mondo finchè non ebbe a dividere il primato col Bach e col Beethoven, così la sua musica è la sola che possa degnamente unirsi ai riti della chiesa; la sola che incarni in una forma unica il concetto della religione e quello dell'arte, quando non si voglia tornare al puro canto gregoriano. L'unica musica meglio in armonia anche esteticamente, perchè riceve vita organica e ideale dalle tonalità e dal ritmo del canto liturgico romano; tonalità e ritmo informati a quel senso indefinito e mistico che adombra per eccellenza l'idea della divinità e i misteri della fede.

Albero Genealogico = II



* Per la discendenza di Iginio vedere l'altro albero genealogico.

Albero Genealogico = II

Discendenza di Iginio PIERLUIGI (1558 ?-1610) con Virginia di Paolo Guarnacci nel 1576.

1. Settimia, 1577-1577
2. Tommaso, 1578-1633
   (poi sacerdote)
3. Gregorio, 1580-1581
4. Giovanni, 1583-1588 ?
5. Olimpia, 1585 -?
6. Gregorio, 1588-1651
   con Eusebia Veccia nel 1610
   1. Virginia, 1611- ?
   2. Faustina, 1612- ?
   3. Giov. Mattia, 1614-1655
      con Maria Lanciani
      di Montecelio
      1. Beatrice, 1649- ?
      2. Chiara Rosa, 1651-1660
      3. Odoardo, 1653-1675 ?
      4. Maria A., 1655-1665
   4. Paolo Iginio, 1619-1622
   5. Agapito, 1626-1677 *
      (poi sacerdote)
   6. Maddalena, 1628- ?
   7. Francesco, 1631-34
7. Settimia, 1591-1591
8. Francesco, 1593-1627 ?
9. Caterina, 1597- ?
   (poi monaca)
10. Margher., 1600-1656 ?
    Sposa Stefano Cappelli

* Con Agapito si estingue la famiglia Pierluigi, tutti i suoi fratelli e nipoti essendo a lui premorti.

Nota Bibliografica

BAINI G., *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da P.* Roma, 1828 (in due volumi di pp. 376 e 463).

CAMPORI G., *Delle relazioni di Orlando di Lasso e di G. P. da P. coi Principi estensi.* Roma-Modena, Vincenzi, 1870.

SCHELLE E., *Die päpstliche Sängerschule in Rom gennant die Sixtinische Capelle.* Wien, 1872.

BAUEMKER W., *Palestrina.* Freiburg, 1877.

HABERL F. X.. *Nach Palestrina wegen P.* (*Caecilien Kalender,* 1879).

(CAPPELLI) *Breve memoria sulla progenie di G. P. da P.* Roma, 1880.

HABERL F. X., *Notizen über G. P. da P.* (*Caecilien Kalender,* 1882).

Id., *Bibliographischer und Thematischer Musikkatalog des Päpsstlichen Kapellarchives in Vatican zu Rom.* Leipzig, 1888.

BERTOLOTTI A., *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova.* Milano, Ricordi, 1890.

HABERL F. X., *Die Cardinalskommission von* 1564 *und Palestrina's missa Papae Marcelli.* (*Kirchenmus. Jahrbuch,* 1892).

CASCIOLI G., *La vita e le opere di G. P. da P.* Roma, 1894 (di p. 125).

CAMETTI A., *Cenni biografici di G. P. da P.* Milano, Ricordi, 1894 (di pag. 142). Questa pubblicazione contiene la Bibliografia completa degli scritti sul P. fino al 1895.

HABERL F. X., *Synchronistische Tabelle über den Lebensgang und die Werke von G. P. da P. und Orlando di Lasso* (*Kirchenmus. Jahrbuch*, 1894).

Id., — *G. P. da P. e il Graduale romanum officiale dell'editio medicea* (1614). Ratisbona, Pustet, 1894 (di p. 59).

CAMETTI A., *Sempre a proposito del P.* (in *Critica*, Roma 25 febb. 1895, n. 8).

RESPIGHI C., *G. P. da P. e l'emendazione del Graduale romano.* Roma, Desclée, 1899 (di p. 15).

Id., — *Nuovo studio su G. P. da P. e l'emendazione del Graduale romano.* Roma, Desclée, 1900 (di p. 138).

HABERL F. X., *Contributo alla storia del Graduale ufficiale della cosiddetta Editio Medicaea.* Roma, Pustet, 1900 (di p. 36).

MOLITOR R., *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom.* Leipzig, Leuckart, 1901-2 (in due voll. di pp. 306 e 283).

HABERL F. X., *Storia e pregio dei libri corali ufficiali.* Roma, Pustet, 1902 (di p. 69).

CAMETTI A., *Un nuovo documento sulle origini di G. P. da P. Il testamento di Jacobella Pierluigi* (1527). Torino, Bocca, 1903 (di p. 11).

BRENET M. (Maria Bobillier), *Palestrina.* Paris, Alcan, 1906 (di p. 229).

CAMETTI A., *Le date principali della vita di G. P. da P.* (in Musica, Roma 5 luglio 1914) Ristampato con aggiunte in *Il Palestrina, numero unico*, 2 ottobre 1921.

Id., *Il secondo matrimonio di G. P. da P.*, (in *Tirso*, Roma 22 febb. 1914, n. 8).

Id., *A proposito del monumento a P. da P.* (in *Corriere d'Italia*, Roma, 21 maggio 1914).

Id., *Ancora sull'anno di nascita di P. da P.* (in *Corriere d'Italia*, Roma, 30 maggio 1914) Ristampato su la *Rassegna gregoriana* giugno-agosto 1914 n. 3.

SCHMITZ E., *Palestrina*, Leipzig, Breitkopf und Haertel, 1914.

WEINMANN K., *Palestrina's Geburtsjahr*. Regensburg, Pustet, 1915 (di p. 17).

Id., *Zur Geschichte von Palestrinas Missa Papae Marcelli* (in *Jahrbuch der Musikbibl. Peters*, 1916).

CASIMIRI R., *G. P. da P. — Nuovi documenti biografici*. Roma, 1918 (di p. 36).

(CAMETTI A.), Ristampa con note, correzioni ed aggiunte delle *Memorie storico-critiche* del BAINI (in *La Critica musicale* di Firenze dal N. 1 del 1918 al n. 6-7, giugno-luglio 1923).
Fino a tutto il cap. VI del Primo volume.

CASIMIRI R., *Il « Codice 59 » dell'archivio musicale lateranense, autografo di G. P. da P.* Roma, 1919 (di p. 178).

CAMETTI A., *Le case di G. P. da P. in Roma — La casa in Borgo San Pietro*. Torino, Bocca, 1921 (di p. 16 con ill.).

Id., *G. P. da P. e il suo commercio delle pelliccerie*. Roma, Soc. Rom. di Storia patria, 1921 (di p. 30).

CASIMIRI R., *Firmin Le Bel de Noyon, maître à Rome de G. P. da P.* Rome, 1922 (di p. 20).

Id., *G. P. da P. Nuovi documenti biografici* (fasc. II). Roma 1922 (di p. 24).

CAMETTI A., *Il Palestrina e San Filippo Neri. Un autografo inedito* (in *Rivista nazionale di musica*, 14-21 aprile 1922, n. 73-74).

Id., *Rubino Mallapert, maestro di G. P. da P.* (in *Rivista musicale italiana*, Torino, Bocca, 1922, fasc. 2 (di p. 16 con *facsimili*).

Id., *G. P. da P. e le sue alleanze matrimoniali* (in *Riv. mus. it.*, Torino, Bocca, 1923, fasc. 4 (di p. 22).

CASCIOLI G., *Nuove ricerche sul Palestrina*. Roma, 1923 (di p. 34). (Questo opuscolo fu stampato dopo la pubblicazione del precedente di A. Cametti).

CAMETTI A., *Gli antichi ritratti di G. P. da P.* (nella rivista « *Roma* », giugno 1923, fasc. 6 (con 2 ritratti inediti).

Id., *G. P. da P. e la riforma della musica sacra* (in *Secolo* XX, dicembre 1924, con ill.).

KENDRICK PYNE Z., *G. P. da Palestrina.* London, Lane, 1922 (di p. 232, con ritr.).

CASIMIRI R., *Memorie musicali prenestine del secolo* XVI (in « *Note d'archivio* », Roma, marzo 1924).

MERCATI A., *Melchior Major, l'autore del necrologio di G. P. da P.* (in « *Note d'archivio* », Roma, marzo 1924).

CAMETTI A., *Firmin Lebel, maestro in S. Luigi dei francesi a Roma* (1545-61). (Di prossima pubbl. nella *Riv. Mus. it.*, Torino, Bocca, 1925).

Indice

Parte Prima

1525-1570

Cap. I	— Le origini della famiglia Pierluigi e la nascita del Maestro	9
Cap. II	— I primi studi	21
Cap. III	— Esordio in patria. Suo matrimonio (1547). Formazione del cognome «Pierluigi»	31
Cap. IV	— Ritorno in Roma. Sua nomina in S. Pietro in Vaticano (1551). Il Primo Libro di Messe (1554)	35
Cap. V.	— Il Pierluigi cantore pontificio (1555) .	48
Cap. VI	— Il Primo Libro di Madrigali (1555) . .	54
Cap. VII	— Il Pierluigi alla Cappella lateranense (1555)	61
Cap. VIII	— Il P. alla Cappella liberiana (1561). Il Primo Libro di Mottetti (1563?) . .	67
Cap. IX	— Il Concilio di Trento e la riforma della musica figurata nelle chiese (1562-3)	78
Cap. X	— L'origine della messa *Papae Marcelli* .	88
Cap. XI	— La riforma di Pio IV (1565)	100

Cap. XII — Il Palestrina presso il cardinale d'Este e il Seminario Romano. Il Secondo Libro di Messe (1567) 110
Cap. XIII — Le relazioni con la Casa Gonzaga . . 124
Cap. XIV — Altri Libri di Mottetti e di Messe . . 130

Parte Seconda

1571-1581

Cap. I — Il Pierluigi torna alla Cappella giulia (1571) 149
Cap. II — Il Secondo Libro di Mottetti a 5 voci (1572) 153
Cap. III — Morte di due figli e del fratello . . 162
Cap. IV — Un autografo musicale prezioso. Lamentazioni ed Improperi. Allievi celebri del P. 166
Cap. V. — Il Terzo Libro dei Mottetti a 5 voci (1575) 173
Cap. VI — Iginio P. e la discendenza del Maestro 183
Cap. VII — Le Messe pel duca di Mantova . . . 187
Cap. VIII — La riforma del canto gregoriano . . . 191
Cap. IX — Morte della prima moglie (1580). Il commercio delle pelliccerie . . . 206

Parte Terza

1581-1601

Cap. I — Il Primo Libro di Madrigali a 5 voci (1581). Il P. e San Filippo Neri . 215
Cap. II — Il Secondo Libro di Mottetti a 4 voci (1581?) 224
Cap. III — Il Quarto Libro di Messe (1582 ?) . . 230
Cap. IV — Il P. fa pratiche per andare al servizio del duca di Mantova (1583). Sue condizioni finanziarie 237

Cap. V — Il « Cantico dei Cantici » (1584) . . 242
Cap. VI — Il Quinto Libro di Mottetti a 5 voci (1584) 248
Cap. VII — La Compagnia dei musici di Roma (1584). Il P. vuol divenire Maestro della Cappella pontificia. La riforma di Sisto V (1586) 256
Cap. VIII — Il Secondo Libro dei Madrigali a 4 voci (1586) 263
Cap. IX — La morte di Guglielmo Gonzaga. Il Libro delle Lamentazioni di Geremia (1588) 270
Cap. X — Il Libro degli Inni pei vespri (1589. I madrigali del P. in Inghilterra . . 279
Cap. XI — Il Quinto Libro delle Messe (1590). I duchi di Baviera e Orlando di Lasso 287
Cap. XII — Composizioni per la Cappella pontificia e lo « Stabat Mater » a 8 voci. I Magnificat (1591) 295
Cap. XIII — Un pubblico tributo di ammirazione al P. — Il Libro degli Offertori (1593) 308
Cap. XIV — Le Litanie della Vergine. Il Sesto Libro di Messe (1594) 321
Cap. XV — L'ultimo Libro dei Madrigali 331
Cap. XVI — La morte del Palestrina 338
Cap. XVII — Opere Postume 348
Cap. XVIII — Le idealità del Palestrina 369
Alberi genealogici della famiglia Pierluigi 371
Nota bibliografica 375

BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA TORINO
5410

Anonimo del secolo XVI - *Cappella Pontificia.*